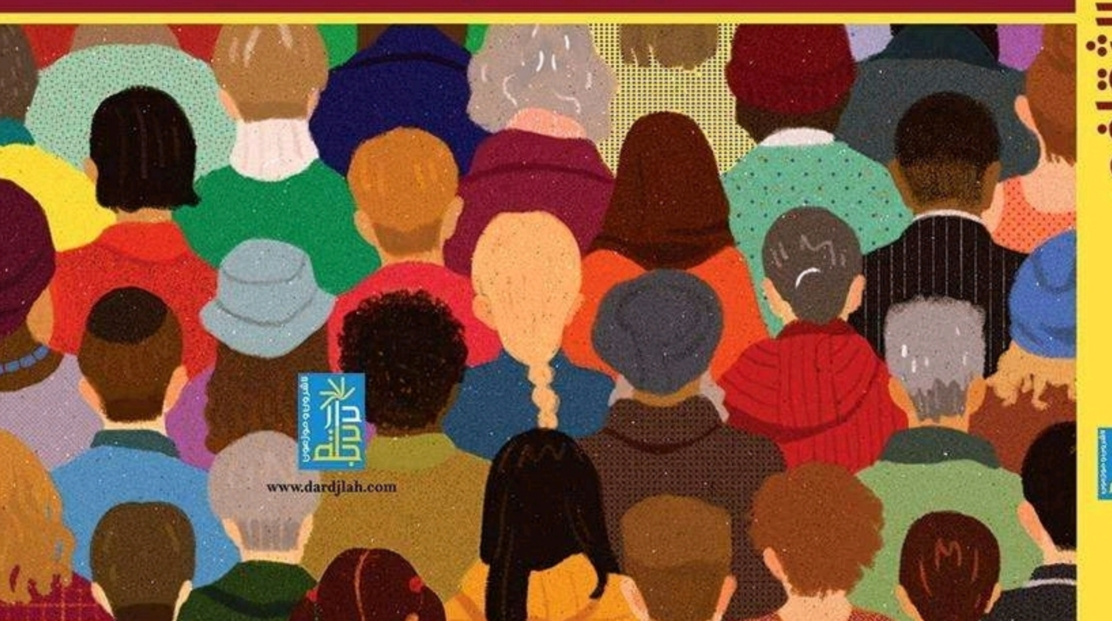
العمى الثقافي

من هيمنة المؤسسة

إلى شرعنة الأقليّة الثقافيّة

الأستاذ الدكتور

هاني آل يونس



العمى الثقافي من هيمنة المؤسسة

إلى شرعنة الأقلية الثقافية

العمى الثقافي من هيمنة المؤسسة
إلى شرعنة الأقلية الثقافية

الأستاذ الدكتور

هاني آل يونس

الطبعة الأولى

2019 م – 1440 هـ



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2018/4/1731)

306

يونس، هاني صبري آل

العمى الثقافي من هيمنة المؤسسة إلى شرعنة الأقلية الثقافية/ هاني صبري آل يونس.- عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع، 2018

( ) ص.

ر.أ: (2018/4/1731)

الواصفات: / المؤسسات الثقافية // الثقافة

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171 – الأردن

E-mail: dardjlah@ yahoo.com

www.dardjlah.com

ISBN : 978-9957-71-910-4

فهرس المحتويات

توطئـة

لا يبدو الحديث جديدا عن الهيمنة لو قلنا: إن العمى الثقافي ذائقة مشخصنة للمتكلم في صورة بطل خـارق يـضرب النظـام العرفـاني فيخربـه عـلى نحـو مـرن، ولا تصاحب عملية الاختراق أية آثار جانبية يمكن أن تغير بأي شـكل مـن الأشـكال وعـي المتلقي وقراره في التعاطي مع إبجديات الآخـر فكلـما اكتـسبت الـذات القـدرة عـلى محاورة الآخر، كلما كان ذلك دليلا قاطعا على أنها تتقن الحياة في وسـط اجتماعـي [1]، ولأن هذا الأمر لا يزَان إلا عند بطل همام وفارس كريم وشجاع كاتب سولت له نفسه الكتابة فأتقنها أو عند شاعر مقاتل احـترف الـصنعة أدبـا وخلقـا ثـم اسـتزادها حربـا وفخرا، **كـان الفـصل الأول (الهيمنـة البيـضاء)** حقـا حقيقـا لـه، فالـشاعر أبـو فـراس الحمداني يمتلك كثيرا من أبَهة الأنا وجـبروت الـذات المـستفحلة في التفخـيم وسـطوة شعرية موغلة تقتحم منا مكامن الإحساس لذلك فهو يستفحل عليك في هيمنة بيضاء لا تكلفك شيئا.

ولأن الإمتاع وفـائض الإقنـاع مـدخل فكـري مناسـب في التواصـل ومن ثم استفحال الهيمنة، لذا فإن الشاعر أديب كمال الدين يتوغل في جمال أخاذ كي يسلب الفؤاد وجلا ويناجي القلب، هزه لطيـف يدغـدغ

(1) ينظر: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، خديجة غفيري، أفريقيا للنـشر، المغـرب، 2012 م، ص:189

احاسيسك ظاهرها وباطنها **الفصل الثاني:الإمتاع وفائض الإقناع** يهيئ للمتلقي كثيرا من الأنساق الثقافية المضمرة التي تجره إلى حافاته الثقافية جرا خفيفا، فالغاية من التخاطب اسمى من التوصيل والغرض من المحادثة أجل من التواصل.

الفصل الثالث: تراتب القوى الحاكمة في وعي الأقلية الثقافية يطرح فلسفة إقناع متبادلة في تراتب ثقافي يجعل المتلقي ينحاز بسهولة ويسر إلى أقلية معرفية، **قصيدة الشاعر نجيب سرور (أنا ابن الشقاء)** تدير واقعة الحجاج إزاء المؤسسة الثقافية لكن دون أن يمتلك الشاعر أية قدرة على المجابهة والمناهضة ليس بفعل قوة خارجية داحضة وإنما إيمانا منه بصدق مسعى مخاطبه أو اكتسابا لفعل يودع الرضا لدى متكلمه، لذا فالمجترح لم يترك أمام المخاطب خيارات كثيرة، وإنما أحاله بقوة على مواجهة فعل صدر عن إنسان آخر.

الفصل الرابع: البطولة في مفهوم الطفولة، يدرس قيم البطولة لدى أطفال امتهنوا الشهادة حرفة قصصية تتأتى على نحو أخاذ يولد في أجواء القص كثيرا من الانشراح النفسي والذهني للمتلقي مما يشجعه على التعاطف مع الواقعة القصصية وعلى نحو مؤتلق **مجموعة (ذلك النهر الغريب) لنجمان ياسين**، تفاعل طفولي مبهج يئن تحت وطأة الجبروت والتخلف والخيانة لكنه لذيذ يتحسسه الأطفال خلاقا، لأنه غرائبي جميل يعقبه الاندماج كاملا مع السارد في ذاكرته المعرفية.

الفصل الخامس: سيمياء النص.. الخرق واقعا مشفرا، يكيف هذا الاندماج ولكن مما يؤسف له في نزوع بعض أطراف السلطة الحاكمة أعني نزوع المؤسسة الثقافية نحو تقمص الواقعة التاريخية بوصفها خرقا واقعا، أقول: إن هذا

الاندماج في **رواية (ليلى العامرية) لأمير الحلو**، يكون محكوما بحسب أيـديولوجيات فكرية يخطط لها على نحـو مـسبق ويـراد منهـا الانتـزاع والـصيرورة ومـن ثـم البنـاء بحسب رؤية تنسق الالتزام على مستوى الأحداث في وعي الرواية.

الفصل السادس: فوضى العلامات يلقي الضوء على نص علمـي مكتنـز بإثـارة فضفاضة بائرة، **مرثية الشاعر مالك بن الريب** فوضى فكرية جميلة ظاهرهـا فلـسفي قوي مستمكن يثير النفس وباطنهـا يفـتح أمـام المتلقـي مـديات كبـيرة مـن الانـزلاق الثقافي أيضا الخلاق.

كتابنا (**العمى الثقافي..من هيمنة المؤسسة إلى شرعنة الأقلية الثقافية**) تأسيس لوعي معرفي باذخ يستولد حتى يسعى من ذات نفسه ودون مقييدات إلى نوع خاص من الإيمان بالجمالي يستذوقه على مهل.

كتابنا (**العمى الثقافي**) يشرعن من خلال نماذج تطبيقية للقدرة عـلى التـأثير في الآخر بالاستدعاء الـواعي لفكـرة المواجهـة وإعـلان التلقـي المـرن بغيـة تقبـل الحـوار وإنجاحه على الوجه الأمثل.

الفصل الأول

الهيمنة البيضاء / شرعنة أم مصادرة

أبو فراس الحمداني...مثالا

الفصل الأول

الهيمنة البيضاء ... شرعنة أم مصادرة

أبو فراس الحمداني...مثالا

الملخص

الشاعر أبو فراس الحمداني يجعل التعاطي معه مستحيلا والكسب خاسرا، لأنه لا يصدر إلا عن وعي معرفي وجمعي صادم يرفعه عند المتلقيين قديما وحديثا إلى درجة من الانغماس في الوعي الثقافي السلبي يشعره بأنه الأنموذج أو القدوة أو المثال الأوحد في الضرورة والصيرورة بسبب أن طبيعة الثقافة العربية تهيمن عليها قيم الاتصال والاستمرار والامتداد وتنزوي فيها قيم الانفصال والتجاوز والتحول[1]، وأغلب الظن أن هذا كان متأتيا من حسن شعوره بصدق الانتماء العالي إلى سليلة اعتنقت المجد كابرا عن كابر أو ربما كان على الأقل هذا من يعتقده هو فاتسع الخرق الفكري وانبلج الوهم في نفسه صارخا حتى صارا أملا سانحا أو حقيقة راسخة لا يسعه أمام هيجانها سوى الانغماس في بؤرة من الظلالة النفسية يستشعرها واقعا جميلا يؤهله للتمتع بما يريد دون منع أو دفع حتى لوكان هذا الواقع أو في جزء منه خيالا يصادر عقله الواعي، بذلك انتقل الشاعر في نظر متلقيه إلى رمز شامل يكسبه درجة عليَة من تراتب الشعراء الغائرين

---

(1) سؤال التلقي، حسن ببزاري، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص: 48

في عمى ثقافي لا يعلن انكشافه إلا عبر سلطة جامحة هي صورة لطاغية أوحد تخاتل الوجدان حتى تستفحل في العقل قوة لسطوة فاعلة لا تقبل أن تغادر حتى يخضع لها المتلقي كي يندمج بها[1]، وهو إذا يحاول أن يشهر عن تلقيه الإيجابي لا يصدر ألا عن وحي تام يختص به الشاعر وحده وهذا الوحي لا يستجذبه إلا البطل الهمام ذو الأصل السديد والشجاع الكريم المحب لأهله وإخوانه والفارس المغوار الذي يخضع لهول سيفه الصناديد الجهام فضلا عن أنه، المتكلم المتفرس بعلمي الدراية والرواية، وهو السهل الرقراق المعطي لكل صوت حقه ومستحقه والمكِين لا يبلغ شأوه في الفصاحة أحد والبليغ الذي لا يدانيه في البلاغة دان، وهو الأمين بالنص العارف بمواضع الكلم لا يستخف ولا يستثقل، غير لجلاج ولا تأتاء، حفاظة للأصول عالم باللغة شاذها وصحيحها، راو لغريبها ومستغلقها. حتى غلبنا الظن، فظننا أننا بتنا أمام شخص هو أمير الثقافة لا يندرج إلا مع الأنبياء في جليل انتسابه أو ينخرط مع الأولياء في غريب أفعاله لأن في شعره صفات أخلاقية وجمالية راقية يحسن بنا أن نتعلمها وأن نتمثلها [2]، في هذا البحث وإزاء أبي فراس الحمداني لا يسعنا شيء، فنحن اليوم، بتنا أمام خيار واحد لا ثاني له: عليه أن يقول وعلينا أن نتأول فحسب.

(1) ينظر: النقد الثقافي، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المملكة المتحدة، ط3، 2005، ص: 94

(2) النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ص 98

سلطة (الأنا):

ولأن أبا فراس الحمداني هو الشاعر الخارق في كل زمان ومكان فإن إشاراته الثقافية تتوزع اجتماعيا ونفسيا وغالبا ما تلتصق بذاته المترعة بأفانين من قلق ووساوس وحب عميق لا يسعه إلا قلبه ولا يمكن أن يمنحه لأحد لأن علاقته مع النساء دائما تكون من نوع خاص [1].

صحيح أنه يرى نفسه زير نساء لكنه صادق وعفيف، الصدق يثقل عليه والحسد يسد أقطار قلبه خوفا وهلعا ينتقد كثيرا من الناس ولا يقبل أن ينتقده أحد، إنه بطل من نوع خاص، أسلوبه جميل حتى في القتال لكن الجمال عنده نسق مضمر.اللوحة الشعرية عن أبي فراس الحمداني تصوغها عقلية معرفية جبارة ولكنها متشتتة لها غاية واحدة هو شاعر لكنه ليس بشاعر هو مداح ولكنه ليس بمداح لأنه يشعر بقومه فيفخر لهم يمدح قومه بما فيهم فلا سبيل للمدح فيما يقول، لأن الخطاب عنده قد تحول من خطاب يتحدث باسم المفرد إلى خطاب يتحدث باسم الجماعة [2].

مؤلفاته الشعرية غالبا ما تغادر ذاته الفكرية المتخمة بالحزن والبلوى والأسر كي تتوزع مثيرات الآخر تستهوي سلطة حب عند المتلقي أو تستولي عليها، بل على الآخر أن يلج حافات اللوحة المعرفية عنده كي يستذوق روعة الانقياد الى عمى نفسي مؤسس له إبداعا وتسخر له كل إمكانات الاندماج حتى يشتمله الفضاء الغريب الناعم ذاك على نحو تام.

---

(1) ينظر: ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجعه وتحقيقه سامي الدهان، بيروت، 1944 م، ج2، ص: 17

(2) ينظر: النقد الثقافي، ص: 118

تمثلات العمى الثقافي عند أبي فراس الحمداني:

لكن الغريب هنا، أن الكشف على العمى الثقافي عند أبي فراس الحمداني يظهر أن التاريخ أو لنقل المعرفي منه كان يشرعن لهذه الأنا عند أبي فراس الحمداني، حتى صرنا نعتقد أنه وحده القادر دون سائر الناس على جعل النص المحكي عالما افتراضيا من أنا مريضة مستفحلة لكنها مقبولة ومفعلة في ذاكرة الناس، و يقين إبداعه يدفعنا إلى ذلك الإحساس السادر، لأن عميق توغله في مجاراة الصورة واستنطاق مشاهدها قد يرشح تفوقه بوصفه متكلما لا يبارى وفارسا لا يشق له غبار، إلا أن المحيلات النفسية التي غالبا ما تصادر سلطة العقل هي التي تسهم في استحياء حالة العمى الثقافي عندنا حتى دون أن ننتبه إلى أن هذا التفوق هو انعكاس لحالة الوهم التي نعيشها متأثرين بجملة من التمثلات التي سردها عنه التأريخ كي نتلبس وعي الثقافة على هذا النحو.

أولا - تمثلات الفروسية:

أبو فراس الحمداني فارس كبير تتملكه البطولة من كل جانب لا هم يشغله سوى النصر، فهو لأجل ذلك يستدعي السير المبهرة للقادة والأبطال من أبناء قومه للاستعانة بهم في تحرير مدونته النفسية، فهو يتمثل العمى الثقافي هنا في لازمة لأعداء مفترضين لأنه وهو في قمة توهمه يتصور أن له عند العداة في كل أرض ديونا لا تكفلها إلا الرماح، لذا فهو هنا يطرح ورقة واحدة من شجرة بطولات أسبغها على نفسه مجدا وكبرا حتى انبهر بها ومن ثم سعى إلى الاندماج معها اندماجا كليا.

إذا مـــا عـــن لي إرب بـــأرض ... ركبـــت لـــه ضـــمينات النجـــاح

ولي عنـــد العـــداة بكـــل أرض ... ديـــون في كفـــالات الرمـــاح

إذا التفـــــت عـــــلى سراة قـــــومي ولاقينـــــا الفـــــوارس في الـــــصباح

أقـــــود بهـــــم إلى الغمـــــرات ســـــعيا بنـــات الـــسبق تحـــت بنـــي الكفـــاح [1]

فالشاعر يؤمن إيمانا عميقا بأنه مخـالف لـذا ينبغـي أن يكـون مخالفـا كبـيرا حتى في تكسبه لقيم البطولة:

متـــى تخلـــف الأيـــام مـــثلي لكـــم فتـــى طويـــل نجـــاد الـــسيف رحـــب المقلـــد

متـــى تلـــد الأيـــام مـــثلي لكـــم فتـــى شـــديدا عـــلى البأســـاء غـــير ملهـــد [2]

إذ إن العمى الثقافي عنده يبلغ مبلغا كبيرا ولاسـيما عنـدما يحـاول أن يـتمادى أكثر فيذهب إلى تجشم عناء اعتناق السيرة المطهرة ندا أو صنوا، ربمـا في سـاعة غفلـة من الإدراك أو ربما لتمكن بوادر الأنوية حد تجاوز وعي العقـل المعتـاد، فقـد رأى أن يستعين بدلالات القيم القبلية في التجاوز عـلى القـيم الإسـلامية فلـؤي ابـن غالـب في الخليقة أولا لولا رسول اللـه صلى اللـه عليه وسلم، هل ثمة عمـى ثقـافي أو تعـصب أبعد من هذا وهل يمكن ان تسوغ هـذه اللوحـة ثقافيـا بـأي شـكل مـن الأشـكال في التعميم لتسويغ ذائقة البطل الفرد:

وإني لمـــــن قـــــوم كـــــرام أصـــــولهم بهاليـــــل أبطـــــال كـــــرام المناســـــب

ولـــــولا(رســـــول اللـــــه) كـــــان اعتزاؤنـــــا لأشرف بيـــت مـــن(لـــؤي بـــن غالـــب) [3]

(1) ديوان أبي فراس الحمداني، ج 2، 64

(2) الديوان، ج 2، ص: 79

(3) الديوان، ج2، ص: 49

وهي ترجمة وعي مفعلة الغاية منها إشعار المتلقي بأن هناك ثمة وجهة دينية متطلبة لرسالة النصر التي كان قد كلف نفسه بإنجازها، وهذا بحد ذاته كان كافيا لدغدغة إحساس المتلقي في إيهامه بضرورة إبداء الفعل الإيجابي المعاكس في تمثله لصورة العظمة في بني حمدان:

أيهـــا المبتغـــي محــــل بنـــي	**حمــــدان مهـــلا أيبلـــغ الجـــوزاء**
فـــضلوا النـــاس رفعـــة وســـموا	**وعلـــوهم تكرمـــا ووفـــاء [1]**

حيث برزت الرجولة فعلا بطوليا شكل تناسقا بين الخلفية/ الرجولة.... والواجهة/ الشرف لورقة الاعتداد أو الفخر، والفكرة هذه كانت قد وسعت كثيرا من دائرة تقبله لدى المتلقي ومن ثم أسعفته في المطالبة بدائرة من الاندماج صاغت نوع تأثره بتشكيلة العمى الثقافي:

وأبطـــأ عنـــي والمنايـــا سريعـــة	**وللمـــوت ظفـــر قـــد أطـــل ونـــاب**
فـــإلا يكـــن ود قـــديم عهدتـــه	**ولا نـــسب بـــين الرجـــال قـــراب**
فـــأحوط للإســـلام أن يـــضيعني	**ولي عنـــه فيـــه حوطـــة منـــاب [2]**

سلطة الأنا لدى أبي فراس متقوقعة في ذاتية مفرطة تتهم الآخر علنا وفي تواشج عرفاني متصعلك:(**وأبطأ عني والمنايا سريعة // ود قديم عهدته + نسب بين الرجال قراب // الإسلام لن يضيعني**)، والمفترض أنه شيء ذاتي داخلي لكن توصيفه غامض ينخرط في تأويل واضح مؤداه:ينبغي على الإسلام أن لا

---

(1) الديوان، ج 2، ص:4

(2) الديوان، ج2، ص: 24

يضيعني لأن: لي عنه فيه حوطة، وأغلب الظن أنه كان يقصد بتلك اللوحة مقاتلته للأعداء وهي في مضمون توهمه قتال يراد به نصرة الإسلام والمسلمين، ولا ينسى أن ينسب تلك الأنا القاهرة التي صنعته ومن ثم هيأته لأن يرتقي عالما من العمى الثقافي متخما بفيوضات نفسية مشرقة، أقول لا ينسى أن ينسب ذلك إلى إخوته وبني عمه في التفاخر بإرث عائلي باذخ غيب إحساسه الحقيقي بتمثل الواقعة:

لنا في بني عمي وأحياء إخوتي	**علا، حيث سار النيران سوائر**
وإنهم السادات والغرر التي	**أطول على مقيمي بها، وأكابر**
ولولا اجتنابي العتب من غير منص	**لما عزني قول ولا خان خاطر**
يسر صديقي: إن أكثر واصفي	**عدوي، وإن ساءته تلك المفاخر**
وهل تجحد الشمس المنيرة ضوءها	**ويستر نور البدر والبدر زاهر**
نطقت بفضلي، وامتدحت عشيرتي	**وما أنا مداح ولا أنا شاعر**[1]

والجميل في هذه اللوحة، أن الشاعر استطاع أن يقيم علاقة جدلية تستظهر تبني تضاد فكري أيقونته كينونات التجلي بين عدو يضطر إلى الاعتراف بإرث سابغ وصديق يسر لتسريد تلك المآثر، والمعادل الموضوعي لكل ذلك: **إن الشمس المنيرة لا يجحد ضوؤها ولا يمكن أن يستر نور البدر والبدر زاهر.**

لأن المتلقي قد يذهب به الظن بعيدا فيدرك تماما أن الغالب في تصورات

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 123

الحرب عنده لم تكن جمعية إنما خارجة لوجهة واحدة بعينها تقرها أيديولوجية أنوية لا تعترف بالآخر كثيرا ولكن يمكن أن يمرر الآخر ولصالحها في صورة الأب مثلا بوصفه أيقونة عائلية تسخر ثقافيا لاصطناع نسب مؤثل وجهها الظاهر غير مرشح للتقبل:

فـــلا وأبي مــــا ســـــاعدان كـــساعد ولا وابي مــــا ســـــيدان كـــسيد

وأبي مــــا يفتـــــق الـــــدهر جانبــــا ولا فيرتقـــــه إلا بــــأمر مــــسدد [1]

أو من خلال استظهار صورة الأخ بوصفه بطلا لا يروم الأمو إلا بنفسه:

وكـــــان أخـــــي إن رام امــــرا بنفـــــسه فــلا الخــوف موجــود ولا العجــز ظــاهر

وكــــان أخـــي إن يـــسع ســـاع بمجـــده فــلا المــوت محــذور ولا الــسم ضــائر

فـــإن جـــد أو لـــف الأمـــور بعزمـــه فقــل هــو موتــور الحــشى وهــو واتــر [2]

وتلك قدرة شعرية لطائفية تجر نسقه المضمر الى ضدية نفسية تقرر التمسك بالصورة الكاملة لمعالم شخصية وإن كانت تستلهم مشاهد البطولة من وحي بطولات العشيرة أو القبيلة إلا انها موجهة باتجاه الأنا المقمعة في نفس الشاعر ومبرزة بشكل متقن يراد له تصوير الأمر على أن هذا المجد للشاعر وحده لأنه استولد كل ذلك بسيفه الذي شهدت له ساحات الجهاد والمنازلة ولسان فصيح بز به الصديق قبل العدو، وهذه السمات قد تمنح الشاعر عند متلقيه مراتب سنية في الدفع باتجاه اكتساب عمى ثقافي يضفي على المركب الثقافي عنده

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 80

(2) الديوان، ج 2، ص: 120

إيقاعا نفسيا متناغما إلا أنه يكون قد يكون فاعلا أكثر على مستوى المواجهة في لوحة الفخر:

فـإن تمـضي أشـياخي فلـم يمـض مجـدها ... ولا دثــــرت تلـــك العـــلا والمـــآثر

نـــشيد كـــما شـــادوا، ونبنـــي كـــما بنـــوا ... لنـــا شرف مـــاض وآخـــر حـــاضر

ففينـــا لـــدين اللـــه عـــز ومنعـــة ... وفينـا لـدين اللـه (سـيف) و(نـاصر)

هـــما وأمـــير المـــؤمنين مـــشرد ... أجـــاراه، لمـــن لم يجـــد مـــن يجـــاور

ورداه حتـــــى ملكـــــاه سريـــــره ... بعـــشرين ألفـــا بينهـــا المـــوت ســـافر

وساســـا أمـــور المـــسلمين سياســـة ... لهـــا اللـــه والاســـلام والـــدين شـــاكر[1]

إذ أعلن في غفلة من الزمان وبتوفيقه أن بني حمدان تمكنوا مـن إقامـة دولـة للإسلام في ظل خلافة مشردة أعاد لها العز والمنعة (سيف وناصر) وهما سيف الدولـة وناصر الدولة، ويبدو أن هذا هو منتهى التمتـع عنـده، لأنـه يـستهدف تطريـة مجـد مؤثل يجمع أباه ناصر الدولة بابن عمه سيف الدولة في أفانين من عمى ثقـافي شـامل يؤول له العز على هذا النحو الباذخ.

ثانيا: البطولة:

ليس بغريب على الشاعر الفحل قـديما وحـديثا أن يـرى نفـسه أقـرب مـا يكون إلى المثال في الاحتذاء بصور البطولة ولا سيما إذا تضافرت في نفسه قوة من أنا مدمرة تحيل كل كيان جمعي فاعل وجميل إلى فردية محتقنة تتمسك بسلطة

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 114

تحاول أن تمارس شتى أنواع الضغوط على المتلقي بغية دفعه إلى الاستسلام ومن ثم التلقي على الوجه الحسن، على الرغم من أن هذه السلطة قد لا تمتلك مقومات الثبات او الحضور أمام تداعيات العقل أو العرف:

فإن تعتدوني تعتدوا أشرف العلى   واسرع عواد إليها معود

وإن تعتدوني تعتدون لعلاكم   في غير مراود اللسان أو اليد

يطاعن عن أعراضكم بلسانه   ويضرب عنكم بالحسام المهند [1]

ولم يعد خافيا على أحد أن أهم ما يمكن أن يميز سيرة الشاعر البطولية في عماه الثقافي المستفحل ذهابه إلى الاندماج مع فكرة البطل الذاب عن شرف العشيرة ومجدها:

وأنا ابن من شاد المكارم وابتني   خطط المعالي حيث حل الفرقد

وأنا الذي علم الأنام، بأنه   لم ينمه إلا كريم سيد

حمدان جدي خير من وطئ الثرى   وأبي سعيد في المكارم أوحد

أعلى لنا (لقمان) أبيات العلا   وأناف (حمدان) وشيد أحمد [2]

لكن المغالاة والتعصب الشديدين حملاه وزر خرق كبير اشتد عليه لحظة المناداة بأفضلية حمدان على سائر البشر ولم يستثن من ذلك أحدا:{ **حمدان / جدي / خير من وطئ الثرى // وأبي: سعيد في المكارم اوحد** }، ولا يغيب

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 80

(2) الديوان، ج 2، ص: 88

عن بالنا هنا أن عبارة خير من وطئ الثرى تستخدم دائما في التوصيف لأخلاق النبي محمد عليه الصلاة والسلام و التمثل بسيرته العطرة، ويبدو أن سحب الشاعر لبؤرة التضمين إلى نفسه: {**ولا أنا طاعم // ولا أنا شارب // ولا أنا راض// ولا السيد القمقام عندي بسيد** } قد غير من وجهة الاطمئنان لدى المتلقي فبعد ما كان ينظر إلى حقيقة المجد التليد في مؤسس العشيرة والدولة وحامي حماها الفارس المغوار جدهم الأعلى حمدان الأول، اتضح له بعد مزيد روية وتأن أن الشاعر هنا أيضا قد مرر المجد التليد كله في بوابة الذات ولصالح نفسه المتخمة بالكبر والغرور وعلى هذا النحو الملهوج من الاندماج غير المتكافئ مما أحدث خللا كبيرا في تمفصلات سيمياء التواصل لديه:

ولا أنا من كل المطامع، طاعم ولا أنا من كل المشارب شارب

ولا أنا راض إن كثرن مكاسبي إذا لم تكن بالعز تلك المكاسب

ولا السيد القمقام عندي بسيد إذا استنزلته عن علاه الرغائب [1]

فهو لم يكن موفقا البتة في تصوير مضامين هذه اللوحة على الرغم من قدرتها الخطابية على استجلاء أبعاد من العمى الثقافي لا يمكن أن تبرزها عبارة أخرى في ذائقة المتلقي لأن هذه الفكرة تضرب في الأعماق من نزقه الانفرادي وتثير تلك المكامن الخفية في عماه الثقافي

ثالثا - الشجاعة:

هذه اللوحة فاعلة جدا في شعر أبي فراس الحمداني فالشاعر يتخذها ملاذا نفسيا كي يبني عليها ومن خلالها سلطة ثقافية عامة يمارس بها على متلقيه

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 32-33

عمى ثقافيا من نوع خاص لا سيما أنه أراد أن يظهر أمام متلقيه بكثير من التحدي والشجاعة والبطولة، فتلك الصيرورة تقربه إلى درجة كبيرة من مريديه وتحقق له تلك الصفوة التي يتطلبها وتتركه يغوص في دائرة النفس عميقا حد الترقب ومن ثم ينقض على نقطة الاشتهاء لتلك الصورة المشرقة ويتحد معها:

قـــد علمـــت ربيعـــة بـــل نـــزار　　　بأنـــا الـــرأس والنـــاس الـــذنابى

فلـــما أن طغـــت ســـفها كعـــب　　　فتحنـــا - بيننـــا- للحـــراب بابـــا

منحناهـــا الرغائـــب غـــير أنـــا　　　إذا شـــئنا منحناهـــا الحرابـــا [1]

و(**بأنا الرأس والناس الذنابى**) آلية لسانية تصور انبعاث قيامته بنزق بطولي مخالف يحب أن يراها به أتباعه، وهي صورة لا ريب تبعده عن الموازنة مع البشر الأسوياء من أقرانه بل تخلصه للوحة الخلاف فهو قمين عنده بأن يجعل من بني حمدان العشيرة والنسب والحمولات القمة في التمسك باستظهار العقل والمنطق وبين الرأس // الذنابى وبين غيرهم ممن يرتضون لأنفسهم أن يكونوا في الذنب دائما في كل فعل وقول، لأن فيها كثيرا من وهج الإشراق الذاتي ومن ثم فهي رسالة تحد وشجاعة واضحتين لا تقبل المضاهاة أو المساواة:

وقطعـــن إلى الجيـــاة بنـــا معانـــا　　　ونكـــبن الـــصبيرة والقبابـــا

وجـــاوزن البديـــة صـــاديات　　　يلاحظـــن الـــسراب ولا سرابـــا

عـــبرن سماســـح والليـــل طفـــل　　　وجـــئن إلى ســـلمية حـــين شـــابا [2]

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 13

(2)الديوان، ج 2، ص: 13

ولا ريب فإن الشاعر هنا، يغوص في أعماق سلطة رمزية غائرة في عمى ثقافي مريب لأنه يلغي حضور الزمن الفلكي في تجاوز غير معتاد لإمكاناته الإنسانية، إذ تصنع قوة الاستعارة في توازي الحدث دلالتين مختلفتين لتشكيل لساني متطور (والليل **طفل** // والليل **حين شابا**)، ففي هذه الآلية اللغوية مديات من الإثارة مغرية تستجذب آفاق الاستدلال على هذا النحو المثير، فالسياق هنا مبتكر يستلهم مجازية الجمال في الأنساق المضمرة بشكل غريب: { عبرن / سماسح / **والليل طفل**: وجئن / سلمية / **حين شابا** }، فاللوحة صادرة عن شجاعة سابغة استنفدت لها القصيدة مرآة ولعها في سردية طافحة مارست فعل التوصيف بكثير من الشغف والمتابعة ولعل مرد ذلك عمى ثقافي يرتقب أن يكون قناعها الأزلي قابع في معادلة عبثية سرمدية تجعله عالقا بين الذات والجماعة:

ستذكر أيامي نمير وعامر وكعب على علاتها وكلاب

الجار لا زادي بطيء عليهم ولا دون مالي للحوادث باب

ولا أطلب العوراء منهم أجيبها ولا عورتي للطالبين نصاب

وأسطو وحبي ثابت في صدورهم واحلم عن جهالهم واهاب [1]

وقد تتسرب الأنا وهي في خضم تسورها لمجمل قيم البطولة عند أبي فراس، نقول قد تتشظى لتلهم الشاعر بأفانين من وعي شعري خلاب يستلزم الجار أو حمايته أو الدفاع عنه غاية في السمو والرفعة والمنعة، وهي لا ريب قيمة

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 23

شعرية محترمة عند كثير من الشعراء ولاسيما الأبطال والفرسان منهم إلا أن هذه الثيمة الشعرية عند أبي فراس لا تتأتى إلا في درج الحديث عن بطولات خاصة بوصفها مدخلا فكريا يرسخ سلطته في المصادرة نتيجة إحساسه المفرط بتفوق نفسي يقلق مخاطبه بشكل ودي:

ولـــو رضـــيت نفـــسي المقـــام لقـــصرن ... ولكنهـــا معقـــودة بالكواكـــب

ولـــو أنهـــا لانـــت لخفـــض معيـــشة ... أطاعـــت مقـــالات الغـــواني الكواعـــب

ولكـــن نفـــسي لا تحـــب لي الرضـــا بغـــير ... الرضـــا عـــن عاليـــات المناصـــب[1]

وهذه قابلية توصيف شعرية لا تتأتى إلا للقليل من الشعراء وبخاصة منهم من احتراف الذات وغاص في لجلاج الحب الإلهي فارسا مهيبا وأسفر عن الموت في باحة الحرب مغوارا ولكنه أيضا أتقن الحزن في بوح الجمال وجاوز المدى في المسموح والمحظور من العمى الثقافي، وهي سمة فوق بشرية يسحبها الشاعر لنفسه كي يعتلي بها على حياة من جرب الخوض في منافي البطولة والفروسية مختارا لا محتارا.

رابعا- الشكوى من الزمان:

الألفاظ تحت يدي أبي فراس الحمداني رعشاء هزيلة تنوء تحت وطأة التهميش حتى يخرجها الكاتب من حيز القهر إلى فضاء الشكوى ومن ثم يعبر بها أحيانا إلى حزن يشرعن خلوده في حكايات برزخية لزمن جميل يختصر الحضور كثيرا وفي رهبنة مكانية لا تولي اهتماما لرعب التضاريس واضطراب القيامة:

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 49

عارضـــــني الـــــسحاب فقلـــــت: مهـــــلا فـــــإني مـــــن دمـــــوعي في ســـــحاب

وأنـــــت إذا ســـــكبت، ســـــكبت وقتـــــا ودمعـــــي كـــــل وقـــــت في انـــــسكابي

فهبـــــك صـــــدقت، دمعـــــك مثـــــل دمعـــــي فهـــــل بـــــك في الجـــــوانح مـــــا بي [1]

يصور فيها نفسه فارسا بكاء يتلذذ بالأنين والحسرة واللوعة فهو هنا في سياق مقارنة يعرض نفسه ندا للسحاب في أحوال ثلاث:{ **إني من دموعي في سحاب // أنت سكبت وقتا وأنا في كل وقت انسكاب // ثم ينتهي إلى نتيجة يشهرها صارخة في وجه الزمن: هبنا / صدقنا / دمعك مثل دمعي: لكن / هل بك من الجوانح // مابي** }،

إن أبا فراس الحمداني يخرق الآفاق بحزن شفيف في رحلة خيالية أقرب ما تكون إلى رسالة شكوى يعجز المتلقي على الخوض في تفاصيل وجهتها وربما هذا هو ما قصده الشاعر كي يسحب متلقيه إلى جو من التفاعل الحر لا انفكاك له عن التمثل بكل ابجدياتها الراسخة.

فكـــــم مـــــن حـــــزين مثـــــل حـــــزني ووالـــــه ولكننـــــي وحـــــدي الحـــــزين المراقـــــب

رمتنـــــي الليـــــالي بـــــالفراق حـــــسادة وهـــــن الليـــــالي راميـــــات صـــــوائب

ومـــــا كنـــــت أخـــــشى أن أرى الـــــدهر كـــــأن لياليـــــه لـــــدي الأقـــــارب [2]

وليس أمامنا هنا إلا نبقى صاغرين نستشعر رهبة السليقة الشعرية التي

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 50

(2) الديوان، ج 2، ص: 34

أباحت له الجمع بين الضدين في هذا التقابل المريع **(كم حزين مثل حزني // لكنني // وحدي الحزين المراقب)**، ولعل التنعم في تشكلات هذه اللوحة يقودنا إلى أن المتلقي يحسه صادرا عن متكلم عليم صارم لا يقبل الآخر ولا يجامل أبدا في الذب عن مقصود نفسه حتى لو استن لذلك آلية لغوية تتجمع في ثنائية غريبة:(الدهر + الأقارب)، التصور قد يكون مقبولا وقد يجمعهما رابط منطقي يسيده العرف أحيانا إلا أن الصورة الغريبة أن تجعل الأقارب ليالي لهذا الدهر الحاسد، فهذا السيد الشريف شاعر ابتعث نصه وحده كي يعادل بين سيدين كريمين: **(الدهر والحسد)** وهما حقيقتان كونيتان شكلتا له في تمثلات العمى الثقافي رسوخا جاذبا لا يقبل الجدال:

ومـــــن شرفي أن لا يـــــزال يعيبنـــــي   حـسود عـلى الأمـر الـذي هـو عائـب

رمتنـــي عيـــون النـــاس حتـــى أظنهـــا   ستحـــسدني في الحاســـدين الكواكـــب

فلـــست أرى إلا عـــدوا محاربـــا   وآخـــر خـــير منـــه عنـــدي المحـــارب

ويرجـــون إحـــراز العـــلا بنفوســـهم   ولم يعلمـــوا أن المعـــالي مواهـــب [1]

وفي لوحة الحسد يبصر أبو فراس الحمداني ما لا يبصره الآخرون إذ سرعان ما يحلق في ثالوث اختلاف مرعب **(العين و الحسد والعلا)** فهو وحده المحسود حتى ظن من شدة حسد الناس له أن الكواكب ستندرج يوما ما ضمن الثلة ممن يحسدونه ليس لشيء سوى أنه القادر على اعتلاء منصة المجد سيدا ترنو لجلال هيبته كل المواهب صاغرة، ولعله يذهب إلى التسويغ لذلك عندما يتصور

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 31

وببـصيرته الحاذقـة أن سـبب حـسد النـاس لـه هـو أنهـم: **يرجـون / إحـراز العـلا / بنفوسهم: ولم يعلموا / أن المعالي / مواهب** }، وتلك غاية في اللعب على الغـارب مـن حبل العمى الثقافي لا يدركها إلا المتلقي المشتاق الذائب في عشق سيده المعظم:

أمـــن بعـــد بـــذل الــــنفس فـــيما تريــــده	**أثـــاب بمـــر العتـــب حـــين أثـــاب**
فليتــــــك تحلـــــو والحيـــــاة مريـــــرة	**وليتـــــك تـــرضى والأنــــام غـــضاب**
وليـــــت الـــــذي بينـــــي وبينـــــك عـــــامر	**وبينـــــي وبـــين العـــالمين خـــراب**[1]

وثمة حزن راقي وعتب دفين يعتريان لوحة الشكوى هـذه:{ **أمـن / بعـد بـذل النفس / فيما تريده /: أثاب / بمر العتب / حين أثاب** }، والظاهر أن اللغة هنا كانت مشتغلة على نحو فاعل إذ هي تحاول الإفادة من تجليـات الـضمير صـعودا وهبوطـا فضلا على قدرة النص في التوغل العميق إلى مديات بعيدة من المـشاكلة الحاسـمة في قوة الرابط بين (همزة الإنكار+ حين الزمانية)، ولعل التصنيف الكمـي لتكـرار (ليـت) بوصفها رابطا تعجيزيا يوهم المتلقي بقدرة خارقة للتحقيق من دون أن يدرك أن ثمـة محولا معنويا سينشأ جراء الاقتران بينها وبين معموليها، مما يغير الوجـه الظـاهر مـن الصورة إلى لوحة تعج بالشكوى ومن ثم ينحاز إلى التوسل المرير: ليتك تحلو // ليتـك ترضى // ليت الذي بيني وبينك عامر، ومن الجدير بالذكر إن وعي الاستحضار عند الـشاعر كان منصبا على التمثل برمز تاريخي معين، وتلبثه أمام بهاء هذا القناع أخذا وردا حتـى لـو أدى ذلك إلى خرق غير مقـصود في تجليـات العظمـة عنـده لأنـه يـدرك تمامـا أن المتلقـي

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 24

سينحاز إلى جانبه عندما يعلم وبحكم تيقنه أن انصهاره مع التاريخ الجلي لبهاء القائد الأوحد سيعفيه وزر بعض آهات استنزفها تقربا من ابن عمه بوصفه كان قائدا لجيشه العتيد:

أراني وقـــــومي فرقتنـــــا مــــــذاهب وإن جمعتنـــا في الأصــــول المناســـب

فأقــــصاهم أقـــصاهم مــــن مـــساءتي وأقــــربهم مــــما كرهـــت الأقـــارب

غريب وأهلي حيث ماكر ناظري وحيد وحولي من رجالي عصائب [1]

أما العشيرة والأقارب فهي عنده أمل عضال وملاذ واهن لبطل يضطرب إزاء مكابدات المجهول:{**غريب / واهلي / حيث ما كر ناظري: وحيد / وحولي/ من رجالي عصائب** }.

في اللوحة يقينية مطلقة بعبثية قوة العشيرة وبلوى تفشي شرك الفرقة إذ كان قوله: (**أراني وقومي فرقتنا مذاهب // وإن جمعتنا في الأصول المناسب**) مناورة فكرية تتيح له الانفتاح على المضاهات بينه وبين سيف الدولة في السعي إلى تطلب كرسي الإمارة:

ومــــا كـــــل فعـــــال يجــــازى بفعلــــه ولا كـــــل قــــوال لــــدي يجـــــاب

ورب كـــــلام مــــــر فــــوق مـــــسامعي كـــما طـــن في لــــوح الهجــــير ذبـــاب

إلى اللـــــــه أشـــــكو أننـــــا بمنــــازل تحكـــــــم في آســـــادهن كـــــلاب [2]

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 20

(2) الديوان، ج 2، ص: 23

إنه عمى ثقافي من نوع آخر، فالخراب الذي نفد حتى إلى صلة القربى بدأ يغير من نغم اللوعة عنده إلى فوضى تتكسر على أبوابها هيبة بني حمدان:{ **إلى الله أشكو// إننا بمنازل // تحكم في آساده // كلاب ؟؟؟** }، إذ هوت كل إيقاعات الأزل في لحظة نعدم فيها كل شيء سوى الهروب إلى كرس الإمارة، إنها حقيقة بحث (أبي فراس) الدائم عن الإمارة في جدلية عنف عقيمة أودت بحياته

خامسا- لوحة الأنثى

وكي يصنع الشاعر من هذا المشهد لوحة درامية جميلة يذهب إلى تقصي تلك الفسحة البريئة في جنبات فعل إنساني يكتنز كما كبيرا من الإحداثيات التي تؤشر على مدى تهالكه في صياغة قصيدة أخرى جديدة تغني للحب، قصيدة تنظر إلى المرأة من زاوية أخرى، إنها قصيدة حب لا تغني إلا للطهر والعفة والشرف ولا يقولها إلا لامرأة يسكن قلبها سيد فاضل وشريف كريم يحترم المرأة أي احترام حتى لو كان ذلك خارج وعي النفس منه أو خلاف سعي الذات لديه:

و يا عفتي مالي ؟ وما لك ؟ كلما همَمت بأمر هم لي منك زاجر

كأن الحجا والصون والعقل والتقى لدي لربات الخدور ضرائر

وهن وإن جانبت ما يشتهينه حبائب عندي منذ كن أثائر[1]

فالقارئ يدرك بسهولة أن ثمة دلائل خطابية في شعره تشير إلى تمكنه من مقارعة هوى النفس ومجاهدة شريعة التصابي عمدا:

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 105

وما زلت أرضى بالقليل محبة   لديه وما دون الكثير حجاب

وأطلب إبقاء على الود أرضه   وذكري منى في غيرها وطلاب

كذلك الوداد المحض لا يرتجى   له ثواب ولا يخشى عليه عقاب

وقد كنت أخشى الهجر والشمل جامع   وفي كل يوم لقية وخطاب

فكيف وفيما بيننا ملك قيصر   وللبحر حولي زخرة وعباب [1]

إذ يضعنا الشاعر بذكائه الأخاذ في ظل تضافر أدوات للحكي السردي وجها لوجه أمام حقيقة أن الشاعر هو موغل في تطلابه الوصال حد إهلاك نفسه لكن دون جدوى، وليس هذا فقط بل ارتأى أبو فراس الحمداني أن يطلب قليلا من الاهتمام مقابل تسلط التجافي قانونا يستشعره مريرا وحاكما في علاقته مع من يحب:{ **وأطلب // إبقاء على الود// أرضه** } وهل هناك أبعد من هذه المهادنة في وجه الإشهار لسلطة أنوية لا تؤمن بالآخر: { **وذكري // منى في غيرها //وطلاب** }، وفي هذا إشارة واضحة إلى تسنم الشاعر لعقدة جلية من عقد شبهات العمى الثقافي لا سيما إذا خرج الموضوع عن دائرة التصديق كثيرا، لأن الشاعر يحاول أن يوهم متلقيه لاسيما إذا أدركنا أن الشاعر ونتيجة لانشغاله بمراودة آمال النفس في المنصب والجاه نسي أن ثمة بقعة خضراء يجب أن تكتسح كل شيء حتى تستقر على تخوم الروح صفاء ومودة:

عرج على ربع (بمنعرج اللوى)   و اسأله ما فعل الضباء الخرّدُ

---

(1) الديوان، ج 2، ص 24

أيـــام يـــدعوني الهـــوى فأجيبـــه ومغـــازلي فيهـــا الغـــزال الأغيـــد

فـــاليوم لا دنيـــا تـــداني في الهـــوى صـــبا ولا ســـعدى بوصـــل تـــسعد

ولقـــد جزعـــت مـــن الـــصبابة والأسى مـــذ ودّعـــت هنـــد وبانـــت مهـــدد[1]

فكرة الوقوف على الأطلال فكرة فاعلة في التراث العربي القديم ومتطورة جدا في الأرث الأسطوري لشعوب الشرق الغارقة في ألم الانا وعنفوان السلطة لأنها تعينهم في التسويغ لفعل ذات فاشلة لا تجد في حاضرها مشرقا فتلجأ إلى ماض تليد علها تعينهم في التعميم لمزيد من القمع والمصادرة، أبو فراس يحاول أن يصطبغ شعره ببعض ذلك ولكن على نحو مختلف فهو استطاع أن يجمع بقوة بين دلالتين نافرتين للأنثى في أكثر أيقوناتها شهرة: { **صبا // سعدى // هند // مهدد** }: الاولى في وعي الديمومة والتجدد في سياقها القديم ووعي آخر استحثه الشاعر كي يحمله وزر تقاعسه أمام امرأة تجسد رحلة هروبه وانزوائه منها أمام جبروت الحكم وسطوة السلطان، فهي عنده لا تكون إلا واجهة لماض بائد استنفر قواه الشعرية للتخلص منه: { **لكنني // والحمد للـه // أعز // إذا // ذلت // لهن رقاب** }، تلك اللوحة الحسية كانت وما تزال تقانة ثقافية باهرة نسقها المضمر يمتد بعيدا في حياة الأبطال وبخاصة من يحسن منهم صناعة المعطى السردي على نحو متفرد يجمع كثيرا بين الأصالة في تتبع أنوثة مشتهاة وبين اضطهاد ليس من حقه سوى أن يرنو إلى أمس جميل كل معالمه الغافية: بطولة تحاول أن تخترق المحظور في عمى ثقافي يستسهل كنف امرأة مستباحة كي يضيع كل معالمها البريئة:

1: الديوان، ج 2، ص: 88

أمـــــا لجميـــــل عنـــــدكن ثـــــواب ولا لمـــــسيء عنـــــدكن متـــــاب

لقـــد ظـــل مـــن تحـــوي هـــواه خريـــدة وقـــد ذل مـــن تقـــضي عليـــه كعـــاب

لكننـــــي والحمـــــد للـــــه حـــــازم أعـــز أذا ذلـــت لهـــن رقـــاب [1]

الشاعر هنا يحاول أن يوثق فاعلية طرف هش إزاء طرف آخر في قدرتهما على استنفار هذا المعيار الأخلاقي: { **أما لجميل //عندكن // ثواب: ولا لمسيء //عندكن // متاب** }، التشكيل دال وصريح في البناء على نسيج محكم طرفاه واهنان، ويبدو أنه كسب الرهان لأنه استطاع أن يهيئ كل جهات التداعي على شرعنة للعمى الثقافي، كي يركز وعيه نحو جهة محددة في وسعها تكييف التقبل لأنه هو المختار، ومن ثم القدرة على الاستدعاء الواعي لفكرة المواجهة وإعلان التلقي المرن بغية تقبلها على الوجه الأمثل. صحيح أن الشاعر بحاجة إلى متلق خاص يتفاعل معه وينشط ذاكرة التواصل الذكوري في وعي ذاته، وصحيح أن التواصل لا يتم إلا عبرة رسالة لغوية فيها كثير من الإفصاح المعرفي إلا أن أبا فراس بوصفه خارقا يبقى مختلفا في تعامله مع الأنثى حتى بعد وفاته:

أبنيتـــــــي لا تجزعـــــــي كـــل الأنـــام إلى ذهـــاب

أبنيتـــــي صـــــبرا جمـــــيلا للجليـــل مـــن المـــصاب

نـــــوحي عـــــلي بحـــــسرة مـــن خلـــف سـترك والحجـــاب

---

(1) الديوان، ج 2، ص: 23

قـــــــــومي إذ نـــــــــاديتني وعييـــــت عـــن رد الجـــواب

زيـــن الـــشباب أبـــو فـــراس لم يمتـــــع بالـــــشباب [1]

الشاعر هنـا يحيلنـا إلى سـيمياء الفحولـة عنـد الأبطـال الفرسـان ولا سـيما في خطاب الصبر والتجلد: { **أبنيتي // لا تجزعي //كل الأنام //إلى ذهاب**}، والخطـاب في ذاكرة العرف علامات على عمى ثقافي موارب يعرض فيه أبو فراس نفسه على الموازنة: { **زين الشباب // ابو فراس // لم يمتع // بالشباب**}، لأن الشباب عنده يتجـدد بمجـرد خضوعه لذاكرة الأنا تلك الموغلة في المصادرة.

---

(1) الديوان، ج2، ص 47

الخاتمة

العمى الثقافي عند أبي فراس ليس سلطة قمع أو قوة مصادرة يظهرها تجاه المتلقي بل هو فعل إنساني مستساغ تروض له الأحاسيس على درجة كبيرة من الإثارة تجعل متلقيه يقبل عليها طوعا، ويتقبل هيمنته المعرفية الوالهة حتى يألفها كليا ويكون جزءا من عمى ثقافي كبير له مؤلفات ومرجعيات.

فالعمى الثقافي يصور له أن أبا فراس الحمداني وحده ينقذه من عقل الجماعة ويرفع عن كاهله ثقل المؤسسة الجمعية ويزرع في وعيه الإيمان بأقلية معرفية تؤمن له نسقه الثقافي في جمالية مقبولة فهو إذا أراد أن يكون في القلب من متلقيه إلا أنه لا يراهن كثيرا على متلق عادي ينقاد إليه إنما يريد خطابا لا يسجد إلا في محراب حبه نسقا مضمرا يطرح الشاعر معادلا موضوعيا لمخاطَب قبل به عن رضى واستأنس بأناه المبذولة.

ولأنه شاعر فحل شريف وبطل مغوار يمكن المرأة من نفسه كثيرا ليس لشيء سوى أنه يرى انها آلهة خصب في لسانها إنتاج المعرفة وفي بوحها كل علامات التفسير.

أبو فراس لم ينس أن يلبس نفسه لباس الشاعر الامير كي يتم علينا فصل الهيمنة التام، واجتهد في التفنن على مصادرة مشاعر محبيه، ولو أن بوائق التوصيل – كما هي العادة - رهن باجتهاد المتكلم واكتفاء المتلقي.

الفصل الثاني

الإمتاع وفائق الإقناع

الفصل الثاني

الإمتاع وفائض الإقناع في مجموعة

(أقول الحرف وأعني أصابعي) لأديب كمال الدين

الملخص

إن خطاب العمى الثقافي، بوصفه - تقانة أدائية توصل المتكلم بـالمتلقي عـلى نحو يحتمل أو يحتاج الى كثير من وسائل الانسجام كيما تتحقق فرادة هذه التقانة في أداء موضوعاتها الخطابية لأن الاختلاف بين التركيب والدلالة من جهة والتداولية مـن جهة اخرى إنما هو كالتقابل بين النظام أو اللسان واستعمال هـذا النظـام، ولأن الأمـر يحتاج إلى ممهدات نفسية واجتماعية وعرفية كثـيرة لابـد مـن تحققهـا قبـل التفكـير أصلا في تحقيق الذهن لتقبل تمثلات الدلالة الواردة عند المتكلم أو لدى المتكلم له، و لا يغيب عن ذهننـا، جميعـا، أن أي مفهـوم للخطـاب أو لنقـل ذلـك الـذي يمكـن أن يتجاوز مفهومه الإخباري لينتقل إلى بؤرة المقابلة في مبـاشرة الإنجـاز، نقـول: إن ذلـك ينبغي أن يتجاوز وسائط العرف المعتادة كي يكسب المتلقـي إيماضـات شـعرية كثـيرة لأن لكلمة أو لكل عبارة عـدة معـاني مـستعملة فهـي ليـست نتيجـة تنظـيم النظـام المعجمي بل نتيجة مبدأ تداولي مطبـق عـلى القـول يـسهل عليـه سرعـة الانـدماج في كشف السياق الخطابي الذي تحتملها الرسالة اللغوية، بوصفها انجازا فكريـا ومعرفيـا ضابطا.

المتكلم والمتكلم له:

ولأن كثيرا من الأفعال القولية المشاركة في صناعة متوالية (الكفاءة والإنجاز) أو المتداولة بين اللسان والاستعمال لا يكشف تلقيه، بحسب صياغته للمعنى أو بتبنيه الانطلاق من معادلات السياق، وإنما من استجلاب بؤر ذاتية لواقعة القول ليس إلا، لذلك فأن المبادئ التداولية لا تعنى بالكفاءة اللسانية أي معرفة المتكلم باشتغال لغته بل تعنى بنظرية في الإنجاز تقول: إن التداولية هي العلم بمجموعة من المعارف أو القدرات على استعمال اللغة في مقامها [1] معناه، إن الإنجازية التداولية ليس انقلابا فكريا بعيدا ينغرز في صلب نظرية التواصل التي تحتم إزالة أي معرقل بناء أو دلالي تعترض عملية إيصال الرسالة فحسب بل هي فكرة إفصاحية تعنى بوجه الاستعمال الظاهري لدلالة اللغة إنها ذاتية معلنة لمتكلم محتقن يحاول التنفيس عن غائيته ومن ثم المشاركة في صناعة خطابها التداولي، لذا فلابد للمتلقي أن يسهم بشكل فاعل في إثارة المتكلم أو قراءته على نحو إيجابي كي يستولد في لسانه تداعيات لاستعمال هذه اللغة وعلى نحو خاص يؤشر على انزياحه عن النظام في تراتبه الإنشائي [2]، أو لنقل ان هذا التفاعل ينبغي أن يكون أولا إذا أردنا إنشاء علاقة تواصل فاعلة بين المتلقي والمتكلم، لذا أراد الشاعر أديب كمال الدين أن يشهر ثيمة الحروف بوصفها قصائد دالة على واقعة لسانية والغائية في ذلك عنده شعرية معلنة، يقول أديب كمال الدين:

---

(1) القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر و آن ريبول، ترجمة: مجموعة من الباحثين، تونس، دار سيناترا، 2010 م، ص29

(2) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، د.نعمان بو قرة، دار جدارا، عمان، الأردن، ط1، 2009 م ن ص36

(وبدأت الحروفُ عاريةً تماماً

ترقصُ وترقصُ وترقص

رقصةً وحشيّة

وأنا لا أعرف مَن أنا:

أأنا المصلوب في أورشليم الذي وشى به يهوذا؟

أم أنا المصلوب على جسرِ الكوفة [1].

أن تبليغية التناص / أنا: المصلوب // أم أنا ألمصلوب / كانت ترسخ لنوع من الربط يجمع بين مكانين بينهما كثير من التوحش: أورشليم = جسر الكوفة، حدث كل ذلك نتيجة تواصل لساني حدثته واسطة الإنكار في الاستفهام المغيب، لذلك يكون هو الأساس أو الفيصل في التقسيم بين وعيين مختلفين، الاول ناف: انا لا أعرف من أنا، والآخر ممنهج فكري يستدعي التواصل القرآني مشهدا يلقي بظلاله على قصة يوسف عليه السلام: لماذا + تركتهم وهو محول دلالي يحقق الربط على نحو فعال مع خطاب الإنجاز في متواليات السرد الجانبي لقصة يوسف: يلقونني في البئر// يمزقون قميصي قبل التمكن من الإبلاغ عن فكرته المعرفية الكبرى: وأنت تعرف أنهم يكذبون:

لماذا تركتهم يلقونني في البئر؟

لماذا تركتهم يمزّقون قميصي؟

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، أديب كمال الدين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011 م، ص 11

لماذا تركتهم يكذبون،

وأنتَ تعرفُ أنّهم يكذبون؟

أعرفُ أنكَ كنتَ شيخاً جليلاً

وأنهم - واخجلتاه- استغلّوا

ضعفكَ البشريّ [1]

هذا مهم جدا إذ إن التواصل، لا يحقق هذا الشيء إلا بتهيئة المتلقي والإشادة بأهمية المرآة (الذئب) في عملية صناعة الذروة: إن الذئب كان أرحم من أراجيفهم، لذلك كان الإنجاز عنده منهجا فكريا ذاتيا يظهر كثيرا من الإنشاء: لم أقاوم + سحر لثغتها // ولم + لا + أنوثتها الطاغية، أو لنقل إنه أظهر انسجاما أدائيا فاعلا يشكل البؤرة في غالبية تحريره لمهمة الإنجاز: فسقطت في البئر// وصحت انتشلني، إذ تأتي لاحقة النداء المغرق في تنكيريتها الواضحة = يا من كُتب عليه ما قد كتب، لتفصح عن صمت الحكي:

وأنّ الذئبَ كان أرحم من أراجيفهم.

لكنني كنتُ ضعيفاً.

أصدقكَ القول

لم أستطعْ أنْ أقاوم سحرَ لثغتها

ولا أنوثتها الطاغية

---

(1) مجموعة: أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 13

فسقطتُ في البئر

وصحتُ: انتشلْني

يا مَن كُتِبَ عليه ما قد كُتِب

من عذابٍ عجيب [1]

إنه تشكيل شعري أو بناء أنموذج لوعي تداولي مقتدر بإمكانه أن ينحرف بسهولة في ذاتية المتلقي ومن ثم سحبه اختيارا إلى بؤرة الاستعمال في الصناعة الكلامية كيما ينسجم مع الغاية الدلالية لرؤية النص.

شعرية الاستعارة:

مفهوم الاستعارة لا يبدو غريبا على التداول، لأن الخطاب التداولي يعتكفه كثير من خيال النشاط الإنساني في إنتاجه وفي تكرار الاستعمال العرفي لهذا الإنتاج وهو يتميز بفيض من الإيحاء و تراكم الدلالة فضلا عن طاقة في الإخبار مهيمنة [2]، لذلك فهي تجتاح خطاطات الإيصال فتحرفها عن وجهتها أوعن جبهتها الدلالية نحو وجهة شعرية طافحة بالبلاغة حيث استمكنت الاستعارة بواسطة لازمة العين بوصفها جارحة إنسانية مستفحلة نسبت إلى غير العاقل في مركب الإضافة: بؤبؤ الحزن، لذلك رفدت صورة الاستفهام المغيب عن وعي الظاهر لاستعمال اللغة: هل// سقطت دمعتك = من بؤبؤ الحزن // + حتى تراني، بطاقة تعبيرية لا يستولدها إلا شاعر زاد عنده دفق الحرف رقراقا حتى صار مرآة نفسية شاخصة تعكس ذات الشاعر ورؤيته نحو الحياة والموت:

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 14

(2) القاموس الموسوعي للتداولية، ص34

إنني أهوي إلى القاع.

فهل سقطتْ دمعتُك

من بؤبؤ الحزنِ حتّى تراني؟

أصدقكَ القول

إنني لم أعدْ بعد.

إنني أحلمُ أنْ أعود إليك

لأبكي على صدرِكَ الطيّب [1]

فعندما يغلب شوق الإنسان حنين إلى أب يصارع تيه المسافات، نرى نفس الشاعر الذاهبة إلى الحزن سرعان ما تتأرجح بين بعدين كلاهما واحد لدى المتلقي: أبي يا أبي // {أيها + البعيد // أيها + القريب: كهلال العيد }، أو غالبا ما يكون منصرفا عنه في ايدولوجيات التشبيه إلى سيمياء التمثيل البليغ في علامة (هلال العيد) بطرفيه المتعادلين القريب والبعيد:

وأصيحُ: أبي يا أبي

أيّها البعيد كهلالِ العيد

والقريب كهلالِ العيد

أريدُ أنْ أراك

لآخر مرّة [2].

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 14

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

هذا أولا. أما ثانيا: فهذه كلها مؤسسات لبؤر الاتصال لدى المتلقي، أوفي ذاكرته اللغوية بوصفه معادلا عدديا لا يتكرر سوى مرة واحدة: أريد أن أراك = لآخرة مرة فإن المتكلم يمكن أن يظهر وعيا مخالفا إزاء المتلقي إذا ما استطاع أن يهيئ تقانات بلاغية معينة لإشهاره اللساني.

فالأعراض اللسانية من سب وشتم قد تعتور بضاعة المتكلم عنده: لكنهم / رابط استدراكي+ جملة / تفسير + يجيدون فن الكذب /جملة السب والشتم ومن ثم غرائبية في الصناعة المنطقية عنده: لم ـ يسلم +حتى الذئب / رابط سببي تصعيدي + جملة التجاوز أو عقادة البناء أو ربما الخوض في التجاوز على إمكانات المتلقي الفكرية في الاتصال إلى حد بعيد يولد إنجازية من نوع خاص:

لكنّهم- كما تعرف- يجيدون فنَّ الكذب

ولم يسلمْ حتّى الذئب من أكاذيبهم.

لكنّهم صدقوا هذه المرّة

فأنتَ متّ بين يديّ[1].

هذه كلها تنويعات لخطاب واحد، قد تضافرت فيه الفروق والوجوه على نحو ملبس: {لم + تـقل } + { لم + أقل } + { لم + نقل } و خطاطات تعبيرية بإمكانها أن تحدث انفراجا في أية علاقة يكون التواصل اللساني فيه باردا، ولعل تكرار الروابط التداولية في (لم ولماذا ولكن) فضلا عن قوة التوكيد الناتجة من تظافر توزيع المورفيمات المباشرة للقول على ألفوناتها المتنوعة وعلى أساس

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص15

سياقات قولية جاذبة تجعل المتلقي يكمن في سمت الخطاب، كي يدفعه إلى أن يسهم بقراءة جديدة للرسالة اللغوية في زمان ومكان محددين، وليست ببعيدة عن ذلك، استجابة المتلقي لبوادر الانفعال الذي يظهره النص:

لم تقلْ شيئاً.

لم تقلْ أيَّ شيء.

لماذا لم تقلْ أيَّ شيء؟

لم أقلْ لكَ أيَّ شيء.

لماذا لم أقلْ لكَ أيَّ شيء؟

لم نقلْ أيَّ شيء.

لماذا لم نقلْ أيَّ شيء؟ [1].

ولا ريب فإن المتلقي في: اقول الحرف وأعني أصابعي، يمتلك هنا إمكانات ذاتية متفوقة جدا في تقبل أو رفض المتكلم، لما له من قدرة في توجيه دلالات الكلام، نحو قوله: كنت // طيبا // ضعيفا أو إنه قد يصرف الدلالة إلى جهة واحدة فيها تشكيل جمالي راق هذه الجمالية تكمن في استحداث متوالية خطابية للتشبيه تقرن الكل بجزئه: { ك+ طيبتك (أنت) كلية = طيبة دمعتك (هي) جزئية}، وهذه واحدة من قراءاته المتميزة على مستوى الإفهام والمفاهمة، أو ربما لأن رسالة الخطاب الواردة إليه لا تتمحور إلا على الجمالي في اشتغال ألفاظ

(1) المصدر نفسه، ص16

تستوفز النفس الإنسانية وتعمل على إثارة النوازع الفاعلة في ذلـك [1]، او لعـل اعـتماد الطيبة وجها للشبه حسيا لا يقبله العرف هو السبب فيما ذهبنا إليه للمبادلـة، وقـد يكون متأتيا من الضم الحاصل بين رابطي الإنكار والتعجب:{لمـاذا+ كنـت طيبـا }، إذ إن العنصر الاستخباري أعني الاستفهامي: (لماذا) بما فيه من تعجب يسكت المسكوت عنه في النسق، ويحيل المتوالية الخطابية للنداء المقصود: **يا أبي**، إلى نص تداولي فاعـل يكاد يتشظى في نسقه إذا تسنى لنا أن نرجعه إلى واقعة الأبـوة بوصـفها واحـدة مـن مرجعياته الاجتماعية:

إذنْ، لماذا تركتَهم هكذا

يرقصون طرباً من لذّةِ الحقدِ والانتقام؟

لماذا كنتَ ضعيفاً إلى درجةِ الوهم؟

لماذا كنتَ طيّباً

كطيبةِ دمعتِكَ الطاهرة؟

ولماذا أورثتني دمعتَكَ الطاهرة

يا أبي؟ [2].

لـذلك لابـد مـن إقامـة أود علاقـة تواصـلية بـين المتلقـي أو المـتكلم في انجـاز صورة شعرية لنوع من الخطاب خاص فيه شئ كبير مـن ذاتيـة المتلقـي وخـصوصية

---

(1) اللسان العربي واشكالية التلقي، حـافظ اسـماعيل عليـوي، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة، بيروت، لبنان، 2007 م، ص 126

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص16

المتكلم في ايماضات لسانية تداولية، تظهر عقلانية التشكل اللساني إزاء اضطراب وفوضى الاستعمال لإمكانات اللغة في التقبل والشيوع.

ذاكرة المتبقي:

ما نعنيه: إن العبرة ليست في اختلاف الألفاظ، أو محاولة إكساب هذه الألفاظ وظائف جديدة، أو لنقل دلالات تعبير جديدة، إنما الأساس في توجيه هذه الألفاظ وتحميلها إمكانات أداء نحوية خاصة، منها ما تتمثل في المقابلة بين وجهي الإضافة في الاستعمال النصي: ناري // نار قلبي، أو في المضاهاة بين مجارير أفعال القول وحركة الضمير العائد ومن ثم مَعادات الإحالة النصية فيها، من نحو قوله: { دمها + لوعتها + ضوضائها } أو ربما الموازنة بين أساليب الطلب ذات الضجيج العالي: {النهي = لا تقترب// الأمر= كن على حذر}:

لا تقتربْ من ناري!

من نارِ قلبي وسرّي،

فإنّي أخافُ عليكَ من النار:

من دمِها ولوعتِها وضوضائها،

فكنْ على حذرٍ

أيّهذا المعذّب بالشوقِ والليلِ والأهلّة [1].

وهذه طرائق تعبير لا يحسن استخدامها إلا إذا أردنا تحقيق كسر شامل لأفق التعبير الشعري وأظن أن ما أراده أديب كمال الدين كان قريبا من هذا

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 17

حين وثق بناءه الشعري على هذا النحو، وكان قد صاغ انماطه النحوية بوحدات دلالية بنائية إن كانت أولية لكن في حملها الوظيفي كانت ثنائيات كلية نصية: {في كل فجر// في كل ليلة: الصلب // وما بعد الصلب: مما ترى // مما لا ترى} هذه الثنائيات لأنها اقترنت بدلالة المضارع المستمر: اخاف عليك، والخوف هنا معادل نصي جامع لكل هذه الثنائيات فهي لأجل ذلك يمكن في أية لحظة أن تفجر السكون الى مناورة ومواربة ومن ثم فاعلية تشويقية تخترق بسهولة ذاتية المتلقي أو لنقل تخترق ذاكرة المتبقي عنده، فالمتكلم والمتكلم له، عنصران خطابيان، لا يظهر تحقيقهما انسجاما إلا إذا استدعى خلوص أحدهما للآخر تهيئة ذهنية سابقة [1]:

أيّهذا الغريب الذي يجددُ غربته

بدمعتين اثنتين

في كلِّ فجرٍ

وفي كلِّ ليلة.

لا تقتربْ!

أخافُ عليكَ من الصلب

وما بعد الصلب.

أخافُ عليكَ ممّا ترى

---

(1) المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ماري نوال غاري، ترجمة: عبد القادر الشيباني، الجزائر، ط1، 2007 م، ص22

ولا أخافُ عليكَ ممّا لا ترى [1].

ولابأس حينها من اعتماد روابط حاليـة أو أدوات استفهام تفسيرية عارضـة مسندة إلى أفعال غلبتها صفات زمانية محددة، مثلا هنا تحيـل الحـدث مـن الحـاضر الى المستقبل { كيف + سيسمونك // كيـف+ يـسمون // كيـف + سـيقترحون} وهـو صيرورة نحوية تابعية رابطة وهذه واحـدة أخـرى مـن قـوانين التـداول متطلبـة هنـا لتدعيم المعنى بتماسك نصي يولده تكـرار الأداة كيـف و بأنـساقها النحويـة، فالمعـاني النحوية مطروقة والمنوال موثوقة جهاته لـذلك لا يمكـن للـشاعر الا أن يلـج قريبـا في المجابهة مع أفعال القول وتحميل تابعية أدوات الربط تراتبا سياقيا من اجـل إشـاعة قولته التداولية [2]:

فكيف سيُسمّونكَ حين تموت؟

كيف سيُسمّون حرفَكَ الإلهي:

أعني معجزةَ نونكَ وأسطورةً نقطتك؟

وكيف سيقترحون تاريخَكَ الأرضي

وجغرافيتَكَ السماويّة؟

هل سيقيسونكَ بمساطرهم الغبيّة

وبمقولاتهم الجاحدة [3].

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 17

(2) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، ص36

(3) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 18

الاستجابة الإنـجازية:

يقتضي تحقق الاستجابة الإنجازية في الشعر إغراقا شبه تام لمركبـات التعبـير في هيمنة سياقية سادرة يبني عليها التداوليون إنشائيتهم المفرطة، هـذه الانـشائية هـي استعمال للغة في غير بابها المعجمي إنهـا سرد ذاتي إفـصاحي أساسـه شـفاهي مغلـب على سرعة الإقناع [1]، لننظر إلى قولـه: تـضيع كـما ضـعت مـن قبلـك ؟ ولعـل القـراءة المستوية ما نعنيه القراءة العادية لا تفـصح عـن شيء ولكـن لـو اسـتطعنا ان نتوسـل قابلية التنغيم في أداء هذا المقطع لكنا قد قلنا أن الهمزة مغيبة، ولاريب فإن تغييـب الهمزة يمكن ان يعطي لإعجاز الدلالة قالبا إيقاعيا مبهرا نتصوره سلسا في قولنـا: (أ + تضيع) والجميل في استدراك السياق تنصيص المنوال النحوي عـلى الإضراب في فحـوى فاعلية أم المعادلة، ومن ثم الوقوف على حراك المطابقة بين: {تضيع + كـما + ضـعت // يقيسونك + بمحبتهم + القاسية }للتدليل على مناورة الوجه المنطقي أو الـسببي في فحوى خطاب التعليل: لتضيع ثانية + كما + ضعت:

تضيع كما ضعتُ من قبلك؟

أم سيقيسونكَ بمحبّتهم القاسية

وبعشقهم المزيّف

لتضيع ثانيةً كما ضعتُ من قبلك؟

---

(1) اللسانيات وتحليل الخطاب، د. رابح بو حوش، عالم الكتب الحديث، جـدارا للكتـاب، عـمان، الأردن، ط1، 2007 م، ص102

لا تقتربْ!

أيّهذا الحُروفيّ الذي يقترحُ الحرفَ اسماً

لكلِّ شيء[1].

ولا ننسى، أن إيقاع المعنى يستدعي تماهيا من نوع خاص وهو ما جعل الشاعر يستعين بقوة الترابط في الأداة (ثم + متعلقها) التي تمنح المركب حيزا من تفاؤل، هذا النسق التعليقي بحاجة إلى سلسلة أخرى من روابط معرفية توجه مرجعية النسق: من + النهر ـ إلى + الصحراء // من + الصحراء ـ إلى البحر// من + البحرـ إلى + الموت، إذن هذه هي الدائرة الدلالية المغلقة فمنها ينبثق الماء ومنها يتجلى البحر إلى موت قرانه النار، وعندما ينتهي كل هذا الاضطراب الى نهي دلالي صارم بقرينة المتوالية: (لا) الناهية + تقترب وهي مرحلة بناء أسلوبية أعلى بقليل من مرحلة الأمر بوصفه مرحلة وسطى من مراحل تكون البنية العمقية والأمر ينشأ في أصله من مرحلة ما بعد الإخبار التي تهيمن عليها الإنشائيات التداولية تكون الخواطر قد اهتاجت واجتاحت النفس نوبة حسرة قاتلة وواسطتها في التضام خالفة (اللام + قد) اللتان تسبغان على الفعل الماضي المسند إلى ضميره المتكلم: {لقد + احترقت+ قبلك + ألف مرة} دلالتي التحقيق و التوكيد، إن مفعول القول: قبلك + متعلقه التفسيري // ألف مرة، يمنحان المتواليد التداولية قدرة خارقة في تجاوز المعتاد السهل في الوصول إلى مران سياقي وابتكار دلالي ينشط عناصر التداعي اللاواعية:

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 18

ثم يمضي من النهرِ إلى الصحراء

ومن الصحراء إلى البحر

ومن البحرِ إلى الموت،

أعني إلى النار

وهو يحملُ جثّته فوق ظهره.

لا تقتربْ!

فلقد احترقتُ قبلكَ ألفَ مرّة

وما ارعويت.

لا تقتربْ [1]!

من خلال تكرير دواعي الطلب: أرجوك و تمرين الذهن على الاندماج معها وتنمية المشاهد في الصورة على نحو إيقاعي متزن: أيها النار { لا تبقي ولا تذر }يوفر كثيرا من قواعد الاتساق والتوازي في إنشاء القصيدة: {فلا تقترب// منها // أيهذا البشر}، وهو أيضا، يمرن الذهن على تقبل المشهد المتطور:

أرجوك

إنّها النار التي لا تُبقي ولا تذر

فلا تقتربْ منها أيّهذا البشر! [2].

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 19

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص19

لنقل أنه يموسق المعنى بحسب مَعاداته نفسية أوربما من تداخل أنموذجاته المثال عنده، فضلا عن أنظمة تعاقب عرفية تجعل قابلية اللغة في الإنجاز أمرا واردا حينها يكون المعنى والوظيفة في هذه الحالة شيئا واحدا [1].

المغايرة والعرفانية:

لا ريب أن القصيدة عند اديب كمال الدين نص دلالي مهلهل، توزيعاته الفعلية متباعدة وأسلوبه يشتمل على قدر كبير من تداعيات الاختلاف في استلزامه لتجليات المغايرة والعرفانية الرافضتين للمهادنة: إني + أنا الحلاج، ويقوي بناء هذا المنزع النفسي عنده تشكيل هامش لغوي يجمع بين توكيدي المتكلم ونفسه: اسمك // اسمي // إلى أن يندرج غائرا في عرفان صوفي يبجل لديه فرادة الوعي المعرفي الذي بات يحكم قصيدته الحروفية: وهمك// وهمي: صليبك // صليبي، وهو ما يجر المتكلم أحيانا إلى وسائل إقناع قد تبدو للوهلة الأولى خارجة عن المألوف:

إنّي أنا الحلاج

اسمُكَ اسمي

ولوعتُكَ لوعتي

ودمعتُكَ دمعتي

ووهمُكَ وهمي

وصليبُكَ صليبي [2].

---

(1) علم اللغة العام، دوسوسير، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1985 م، ص183

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 19

أو خارقة لأفق التوقع، أو أن الذهن ربما لم يكن قد اعتاد عليها، ففي كل ذلك، رياضة فكرية، أو لنقل مراجعة لقوى النفس من نوع خاص يحفز الذاكرة أو أن إمكانات المشاكلة أو المشابهة لدى المتلقي.

سترقصُ، إذن، يا صديقي.

سيجتاحكَ الوهمُ أو الموج.

(حسناً الموجُ أجمل).

وسترفعُ قدمكَ إلى الأعلى.

ستبتسم

ابتسامتكَ الجميلة بالشهوةِ والسخرية

وستضحكُ حقاً [1].

وهو ما يحدد دوره الشعوري في الإفادة من خاصتي التداول: الاتساق والانسجام التي تناور بينهما قوة التصديق والتكذيب بين الأداتين (كيف + هل) وفيها إحالة إلى يقينية مقصودة غالبا ما يتسرب إليها الشك.{ (كيف + السبيل / متعلق + تفسير) وهي صغرى قياسا إلى كبراه: هل + جملتها + تفسير: أن تروض البحر}، ولا ريب فإن تشكل الإثارة الهامشية بدت لديه واقعة: ربما + تذكرت + قبلة + من عسل لاسيما في تنويعه لاستعارة العسل، فقد كانت مبتكرة ولأنها جاءت في سياقها قائمة على الحكاية وغير راهنة بقرينة (ربما) المائلة إلى التقليل والتشكيك إلا أنها بدت فاعلة على مستوى الفعل الجانبي المحايث:

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 20

سترى أنكَ قد رأيتَ فجراً

وربّما تذكّرتَ قُبْلةً من عسل

وربّما صعدتَ إلى الماضي.

ستنظرُ إلى البحر:

إنّه هائلٌ وغامضٌ ومخادع.

فكيف السبيل إلى ترويضه؟

هل يمكنُ لرقصةٍ ساحرة

أنْ تروّضَ البحر؟[1].

والفعل المحايث مفهوم إن كان في أول تأسيسه هامشيا في حضور الواقعة التداولية له إلا أنه يمكن أن يكون صورة أخرى لافتراض دلالي يوجه الألفاظ بعيدا عن مراجعها المعجمية: (أو+ أن)+ تروض + الموت، معناه، استدعاء المعطى السياقي.في المركب وهو لاحن عرفا لأن ما من فعل يمكنه أن يروض الموت.

أو أنْ تروّضَ الموت؟!

(البحرُ أسهلُ من دونِ شك).

ستستديرُ الآن

لتقول:

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 21

ما لنا وللموتِ في هذه الساعة النادرة؟

(سحقاً، إذنْ، للموت!) [1].

الإفهام والمفاهمة:

إن إبراز مقومات التماسك النصي لأي بنية كلام يخرجها الاستعمال إلى العلن بحاجة إلى استمكان روابط دلالية تعين المتلقي وتتقاسم معه مؤلفات التوزيع المباشرة لبؤر التواصل [2]، وهي عناصر تشكيل هائلة تمنح جملة الإفصاح هذه بعدا تنويريا يمكن أن أن تتشظي تنويعاته البيانية على عموم مركبات الإنشاء. ولا غرابة أن تسهم هذه الخوالف المعنوية أعني الروابط بشكل مؤثر في إمضاء الدلالة إلى حيث الإفهام والمفاهمة وهي أقصى حتمية قبولية متبادلة يستدعيها إشهار الخطاب التداولي، أو على الأقل اختراع بدائل لسانية مناسبة تفض الاشتباك الحاصل بين النفس وتجلياتها العارضة في أي وقت، عيانية كانت أم ذهنية، ويمكن النظر هنا في هذا النص إلى تنويعات مجلية لإمكانات الرفض والقبول تكتنف بؤرة التأثير في الرابط الإنشائي النافي (لا):

وستضحكُ حقاً

ليس من حلمِكَ الذي تناثرَ فوق البحر

ولا من جسدِكَ الذي لم يعدْ يصخب مثلما البحر

ولا من البحرِ الذي لا يستمع لموسيقاكَ الهائلة

---

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(2) المصطلحات الأساسية في تحليل النص، ص45

فهو مشغول بعُريه الفادح منذ ألف عام.

ستسخرُ. ممن إذن؟

من الرقص؟

لا.

من الرمل؟

لا.

من الحُبّ؟

لا.

من الحظ؟

لا.

من الخوف؟

لا.

ستكررُ لا ولا ألف مرّة [1].

ويقود الرابط (لكن) إلى إقامة علاقة منطقية بين الجملتين الأولى والثانية في حين افتقدت الجملتان لأي مظهر من مظاهر التعالق [2]، غير أن المتلقي هنا يلجأ إليها لمتابعة فهم معضلات الصورة العيانية: لكن + كما + ترى // عيانية، ولان

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 22

(2) المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص33

النفس دائما تميل إلى انتزاع مؤكدات لبعض بؤر الكلام الذي لا نعتاد عليها بسرعة: فإن المؤكدة + الرحلة / متعلقها تنتهيان بتحقيق معلن: قد + انتهت /بسرعة بسبب من هذا ينحدر المتلقي إلى مستويات من الأداء والمفاعلة، تجعله يمتلك قدرة أقل على متابعة توصيفات متوالياته اللغوية.

لكنْ،

كما ترى،

فإنّ الرحلة

قد انتهتْ بسرعة

إلى ما ينبغي لها

أو إلى ما لا ينبغي لها.

ولا فرق![1].

ولكن مما يمكن أن يحذر منه هنا، هو الإيغال في القوانين القسرية لتمثيل الربط بينها وبين غيرها من الخوالف الثنائية في إدامة زخم الإقناع: لم + يعد، فالمركب الدلالي هذا قد خرج من وظيفته الترابطية لتذهب إلى وظيفة أخرى وإن كانت إنشائية أيضا إلا أنها تحيل الجملة إلى زمن مغاير تشترك معه في إيداع هذه الصورة الشعرية، يقر معه ثقل ورزانة الظرف البعدي المشتمل (هناك) والجميل في الأمر كله، قفل الصورة برائعة التسكين التنغيمي (إذن)، كي يرشح حاضره الضعيف الآني القصير إلى استمرار دائم، لأن ذلك يقلل كثيرا من

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 24

تراكمات التفويت على الذاكرة المتخمة بالتمرد عند الشاعر: لم + تكن + هنـاك: آلهـة مما حدى بالنسق الرافض(لا) إلى أن يكرر نفسه وباحتمالية نصية قوية تمثلت بتظافر دلالات الرابط النـسقي المكـرر(الـواو) مـع متعلقاتهـا المحظـورة {:لا + أنبيـاء // لا + مريدون // لا + مهرجون }:

لم تعدْ هناك شمسٌ، إذنْ،

فوق صقرك.

ولم يعدْ هناك صقرٌ، إذنْ،

فوق شمسك.

صقرُكَ حلّقَ عالياً عالياً

بعدما سقطتْ شمسُكَ في البحر

ولم تكنْ هناك آلهةٌ لتستقبلها

ولا أنبياء

ولا مريدون

ولا مهرّجون! [1].

ويحيل أديب كمال الـدين المـسكوت العقـدي إلى وهـم افـتراضي مـصطنع في مـشهد درامـي حـزين يـسوده صـوت النـون بـشكل متراكـب: في جهـنم // ياسـمين

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 26

= يرتعدون أو + في الجنة // واجمين = لا ينطقون، كما ينبغي أن لا ننسى ان صناعة التوازي في هذا المقطع كانت متقنة جدا:يرتعدون + ينطقون علاوة على الترديد البديعي الجامع بين قوليه: ياسمين + واجمين هذا التشكيل المموسق غرائبي جدا، لأنه يصور الموتى على هذا النحو المريع وهم يراجعون لوائح اسمائهم. لكن لا فرق عنده في المقابلة بين الجنة والنار وهذا شعريا محبط جدا لكن أظن أن التخيير هنا في دلالة (أو) هو الفيصل في وعي المتلقي لا (الإباحة) التي تجبر النص على أبدية غير مستساغة أو خرافة لغوية رصينة يصعب التعامل معها على نحو أدائي منفرد:

وفوقَ ساحلكَ الوهميّ

يرقبُ السفنَ وهي تغرق

أو تتيه في الأزرقِ اللانهائيّ

ويرقبُ الموتى وهم يراجعون

لوائحَ أسمائهم

في جهنم باسمين يرتعدون

أو في الجنّةِ واجمين لا ينطقون [1].

ما نريد أن نصل إليه، هو أن الشاعر إذا أراد أن يحسن من استخدام أدواته النظمية عليه أن يحسن الإفادة من سياقات استخدامه للأدوات الرابطة في نصه، فهي الأساس وعليها كل المعول الدلالي، مثلا الربط المنطقي بـ (كي)هنا

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 30

مسوغ سببي لتعاقب النتيجة بعد إثارة المسبب (فتحت = كي + أجد) وهذا النمط من المركبات يمتلك القدرة على إخراج المعتاد من الكلام الموصوف، نقول إخراجه من إكراهات العقل والمنطق، ونقله إلى فضاء الحركة والتجديد:

في الطفولة

فتحتُ يدَ الحرف

كي أجدَ قلمَ حبرٍ أخضر

فوجدتُ وردةَ دفلى ذابلة.

وفتحتُ يدَ النقطة

فوجدتُ دمعةَ عيدٍ قتيل [1].

وهو فضاء دلالي متقد يحرر إرادة الإنسان في الإقناع لدى كل من المتكلم والمتلقي بوصفهما منتجين فكريين، يتقبل احدهما الآخر.

الإبلاغ اللساني:

لعل، ما يمكن أن يتداول على الإبلاغ اللساني، تلك النمذجة القسرية لمفهوم الرابط الزماني (حين) فهو هنا يقلب دلالة الفعل ولا سيما المضارع من زمنه الإفرادي إلى زمن مستمر ينشأ من التعليق بين الرابط وفعله، وبذلك سيكون الرابط محولا توليديا يضفي على نص الإنشاء بؤرة دلالة ثرية: {حين + يجلس الحرف // استعارة لاحنة + جملة الجواب (لا+ تتكلم) } بسبب ما يبديه الاتساع النصي بين جملة الرابط وجملة جوابه من اكتناز معرفي يستنطق الحرف

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 32

ثيمة شعرية:{ وابك/ جملة الرابط + حين + يئن م الجواب } وهـذا لا يتحقـق وحـده دون تتداخل قوانين خطابية أخرى كالتصريح باستعارة غير العاقل في الجلوس والأنـين المسندين إلى الحرف وهذا محول لساني يواكب فضاء الحركة بين زمن النص وحدثه [1]:

حين يجلس الحرفُ قبالتك

لا تتكلمْ قبل أن يبدأ الكلام.

اصغِ إليه حين ينطق

وابكِ حين يئنّ

وقبّلْه في جبينه المضيء

حين يقبّلك [2].

إنها مجموع من الرغبـات الكامنـة في ذهـن المتلقـي تنتظـر مـن يرفـع عنهـا الحجاب، أو هي رغبات مكتنزة يعلنها المتلقي في دائرة واحدة من دوائر انسجامه:

وحين يشتعلُ الحرف

من الموتِ والحبّ

(وكثيراً ما يشتعلُ الحرف

(1) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: د. جابر عصفور ن دار قبـاء، القـاهرة، 1988 م ن ص21

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 34

من الموتِ والحبّ)

ضعْ إصبعكَ على شفتيكَ علامةَ السكوت

وابدأْ كتابةَ القصيدةِ فوق الماء! [1].

لأن المعرفة الواعية التي تنطلق لتؤسس أبعادها الفكرية تمنح للآخر بؤرة من الإقناع، تجعله يطلبها لحظة ما يشاء لذلك يرفع الشاعر يديه إلى السماء: بدعاء (لبيك)وهي خالفة دلالية مهمة يتصل جراها التركيب بمحول سياقي آخر مفسر يحاول أن يخرج تأويله إلى دلالة مخالفة لدلالة الاستسلام المتأتية من إلقاء القول في (لبيك): {فعل قولي / أصرخ + لبيك + كيف + جملتها } بجذرها ودلالتها، فضلا عن تسخيره لوظيفة (أبي تراب) العلامية من هالة وسيف إلى رفض يأتي خجولا أول مرة حتى ينقلب إلى ضدية معلنة في وجه الإله: الله أكبر، بوصفهما مؤلفين مهمين من مؤلفات الانجاز في الخطاب التداولي، إن الاتصال الروحي ثقافة براغماتية مهمة، يستهدف أول ما يستهدف إثارة الدوافع النفسية للمتكلمين بمجموعة من المولدات التي تنغرز في ذاتية ثقافة التلقي [2]:

ورأسي أشعث

أصرخ لبّيك،

كيف يُسْلَبُ قلبُ النبوّة؟

لبّيك،

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص34

(2) المصطلحات الاساسية في لسانيات النص، ص 93

كيف يُغْتَالُ بريقُ سيفِ أبي تراب؟

لبّيك،

كيف تناوشتْ سيوفُ الحثالة

ضياءَ الإله؟

الـلـه أكبر! [1].

و يستدعيها إلى منطقة الاتساق بين الرسالة و مضمونها، أو بين الموضوع ودلالته، ولنقل بين الثيمة وما تسفر عنه، وتلك هي غاية قنوات الاتصال كلها، اللفظية منها وغير اللفظية

الاقتضاء النصي:

يبدو أن الاستلزام الخطابي واحد من قوانين الاقتضاء النصي الذي يسوغ للتعالق بين أركان جملة الإنشاء وعلى نحو تداولي مهم، إذ إن الحدث الخطابي يستلزم لتحققه اقتضاء تحقق مسبب له أو ربما نتيجة حاصلة، فلبعض الأقوال خاصية استلزام أقوال أخرى [2].إن إنجازية الرسالة تقتضي أول ما تقتضي، تبعثر الدلالات المشكلة لها ومن ثم الجمع بين هذه المتواليات على أساس أولية الاستلزام، فالقول: {كيف + يرقص الأوغاد // كالقردة // يستلزم قوله: فرحين حد الجنون }، ولعل مسرب الاقتضاء يكمن في دلالة / فرحين / حد الجنون/ الذي يتسق في استلزامه الخطابي مع رقص القردة. وهذا وجه تواصلي مقبول.

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 38

(2) القاموس الموسوعي للتداولية، ص 28

كيف يرقصُ الأوغادُ كالقِرَدة

فرحين حدّ الجنون؟

كيف يُسْتَبدَلُ حلمُ الأمين

بحلمِ الغدر؟

بل كيف يُسْلبُ قلبُ الأمين

في كوفة الوعد. أيّ وعد ؟[1].

أن الولوج في صناعة صور الاقتضاء الدلالية ينبغي ان تشترك فيها أفعال الكلام مع كل الأقوال الإنشائية: فقوله: لم نكن أذكياء // وهي مقولة إنشائية تستلزم أفعالا كلامية متطابقة: أننا + نعرف // توصيف دلالي= إن النخلة //توصيف دلالي، ولا تصنع دلالة الاقتضاء هنا الا بحسب الرابط السببي (إذن)، تأويل الاستلزام إننا لايمكن أن نعرف إننا أذكياء إلا إذا عرفنا إن النخلة رمز اللـه في الاقتضاء.

لم نكنْ أذكياء، إذن،

رغم أننا نعرفُ بهدوءٍ لا يسبقُ العاصفة

أنّ النخلةَ رمز اللـه

بل هي فاتحة قصيدته الغامضة.

وهي صورة حرفه

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 38

وبوّابة نقطته

وبيت نبيّه [1].

. لان الرسالة لا تحتمل واقعة اقتضاء واحدة فحسب وإنما هي وعي معرفي متجدد لذا فإن بعض أركان الاستلزام قد يكون مغيبا او مسكوتا عنه لصالح النص ويترك أم تجليه للمتلقي حصرا: { أنت + معي // اختفى الطريق = مقولة الاستلزام المغيبة، تأويلها: كيف سيكون حال الطريق وأنت لست معي}.

مثل كلّ مرّة

اختفى الطريقُ إلى البيت

وأنتِ معي.

فماذا سأقول؟

بل ماذا سأفعل

والظلامُ يحيطُ بي من كلِّ صوب

كما يحيطُ الصبيةُ العابثون بمجنون؟

وكيف لي

وسط ليلٍ يستقبلني بحجارةٍ من سجّيل

أنْ أقودكِ ثانيةً [2].

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص40

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 42

فالاقتضاء هنا لا يكون كاملا لكنه متجدد يتنشط كثيرا بتداعيات المقال والمقام: آخر الرقصة = آخر النبضة، معناه، إن تنشيط الاستلزام استدعى مركبين مقابل مركب واحد للنتيجة: نزفت آخر نبضة ـ غفوت آخر الرقصة = مررت بين البطين والأذين، يعني: أن مرورها بين البطين والأذين ما كان له أن يتم لولا نزفه لآخر قطرة ومن ثم إغفاءة ـ إلى أبد الآبدين، فمفهوم الاستبطان في ظاهرة الاستلزام وقانونه الاقتضاء خاضع كثيرا لتأويلات العرف ومرجعيات المسكوت عنه وقد يتم الإبلاغ عن هذا المسكوت بطرق عقلانية وواعية:

ولكنّي غفوتُ في آخرِ الرقصة

بعدما نزفتُ آخرَ نبضةٍ في قلبي

وآخرَ قطرةٍ من دمي.

غفوتُ

فمررتِ بين البُطين وبين الأُذين

إلى أبدِ الآبدين [1].

والاستلزام قد يكون خطاب نخبة يمارسه القلة من المبدعين، فهو في هذا المقطع، التقليل يترادف كثيرا مع دلالة الشك في الرابط (لعل) الراسم لوعي القلة: 1- تمسك بها ـ1- علها تكون المعين 2- علها تعلمنا الرقص / وجه الاستلزام التداولي: مثل الدراويش على باب بغداد ـ 4- جملة الاقتضاء: كيف

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص43

نجمع شظايا الشمس، وهو وعي معرفي يمارس كثيرا من الضغط على أطراف الرسالة اللغوية بفعل التكرار الحاصل لدلالة الرابط لعل.

قلتُ له:

تمسّكْ بها واستعنْ!

علّها تكون المعين لنا

وسط زمجرةِ البحر،

علّها تعلّمنا كيف نرقص

ذاتَ يومٍ

مثل الدراويش على بابِ بغداد

أو علّها تعلّمنا

كيفَ نجمعُ شظايا الشمس

حين يصطادنا الموت[1].

والاقتضاء هنا يميل إلى إشاعة نوع من التتابع في سياق نص الرابط (لذا)، فضلا عن أنه يأتي متقبلا على هذا النحو: 1- لأنني خرافة مقدسة 2- وأنت خرافة نزع منها: التاج والصولجان / مفسر-3- الحوار معك لا يجوز، من ضرورات واقعة الاستلزام أن يمد جذوره إلى أفانين رحبة من التأويل والتشكيل

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 47-48

والتحليل فهذه معطيات نصية، يجب أن يظهر على منوالها، كثير من استعمالات المتكلم لفرادته في تقانة الخطاب [1]:

قالت الشجرةُ الوحيدة،

الشجرة التي أزورها كلّ يوم

عند عشّ الطائر ونهاية النهر،

قالتْ: لأنني خرافةٌ مقدّسة

وأنتَ خرافةٌ نُزِعَ منها التاجُ والصولجان

لذا فالحوارُ معكَ لا يجوز[2].

أو لنقل أن قدرة التواصل، وبلوغ الذروة في الإقناع، هنا يستلزم أحيانا بعض الرصانة في التشكل اللساني أو تراتبا عمقيا خاصا على مستوى تطور البنى، علاوة على ان ابتناء الرابط السببي (إذن) لأشكال مختلفة من الاستعارات المتممة لجمالية الاقتضاء هنا من نحو قوله: رأيت = 1- لهيب النار 2- لمعان الذهب 3- شباك الحلم 4- دائرة الرغبة5- مثلث الجسد 6- جملة الاقتضاء: تهت، وهو نمط قد لا يبدو، للمرة الأولى سائغا ولأن تمثيل خطاب التداول ليس بالأمر الهين على الشعراء لذلك وجدنا الشاعر أديب كمال الدين قد أظهر في نصه مرانا خاصا ومتطورا لأنه استطاع أن يخضع بناه المعرفية للمنطق التداولي

---

(1) النظرية اللغوية العربية الحديثة، د. جعفر دك الباب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996 م، ص 230

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 52

بسهولة متناهية مع كثير من التأمل ورهافة حادة في التعامل مع إشعاعات الألفاظ وإيماضات الصورة:

إذن، تهتُ وأنا أنظرُ إليك،

ففيكِ رأيتُ لهيبَ النار

ولمعان الذهب

وشبّاكَ الحلم

ودائرةَ الرغبة

ومثلثَ الجسد [1].

يعني، إن الإبلاغ في الرسالة بحاجة إلى أفانين من التعجب في الحجاج الفكري:{ أنت + اقترحت 1- للرفقة دمعة= ضحكة 2- للفرات عنوانا 3- للعيد فجرا = ارجوحة ـ كيف + مت }.

يعني أن موتك ما كان له أن يحدث لأنك أنت من اقترحت الطيب عنوانا عاما في العيد والفجر والضحكة، إن مثل هذه الأنساق التقانية قد تعين الشاعر في الوصول إلى دالته الغائية إلا أن المداومة على تنميطها أو الاستعانة بقواعد التنصيص الأخرى في التماسك والتتابع والربط قد تكون كفيلة بإيصال الرسالة الخطابية في الإنجاز على نحو أدق من السلاسة والتيسير.

كيف متَّ

أنتَ الذي اقترحتَ للعيدِ فجراً وأرجوحة،

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 56

وللفراتِ عنوانه السعيد،

وللرفقةِ دمعةً وضحكة .[1]

ولابأس من استخدام إمكانات السيمياء في الاستلزام فـ (الرأس)عند الـشاعر هنـا مرآة لذات صادمة: { رأسي = حمل + فوق + الرماح // جمل الاسـتلزام: 1- مـن واقعـة إلى واقعة 2- من عطش إلى عطش 3- من بلد إلى بلد ـ جملة الاقتـضاء: فهـو شمـسي = هو + من سيذكرني + الرابط الشرطي + جملتـه / هـلّ اسـمي } فتحريـر تراتـب نظـام الاقتضاء هذا فيه شيء كثير من العنت على المتلقي أو على الصورة الذهنيـة حتـى قبـل تشكلها العلني لأن دوائر التواصل قد لا تتسع لكل هذا الكم الهائل من الاتساع الـدلالي أو من التراكب الصوري المجحف، وهو لا ريب سيطرح لدى المتلقي العرفـاني تـساؤلات مهمة حول جدوى هذه التقانة الموغلة في الحفر اللساني:

قال: اتركوه فهو شمسي.

هو مَن سيذكرني كلّما هلَّ اسمي.

وسيكتبُ عن رأسي وقد تناهبه الغبار

وحُمِلَ فوق الرماح

من بلدٍ الى بلد

ومن عطشٍ إلى عطش

ومن واقعةٍ إلى واقعة .[2]

---

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 58

(2) أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 67-68

الخاتمة:

إن تطلب قيم شعرية تراود ظلال الإقناع في مبادلة إنجازية أو مناورة نصية أساسها الاقتضاء ينبغي أن يكشف في المحاججة عن غور دفين من خطابات تداولية مفارقة احتفلت بها مجموعة: (أقول الحرف وأعني أصابعي) للشاعر أديب كمال الدين، فالباحث في هذه المجموعة سيذهل أيما إذهال عندما يرى أن لغة المجموعة تمتلك قدرا كبيرا من إمكنات التمظهر القويم في منواله النحوي وقدرا لا بأس به من التنوع في استثمار روابطه النصية وصيرورة مغايرة في اعتماده أنظمة استلزام تداولية توزعت على سياق مركبات الإنشاء وغيرها من أفعال الكلام، إن الخوض في تقانات الشاعر اديب كمال الدين التداولية لا تتم إلا بمتابعات محايثة، تتشكل أو يتشكل على ضوئها بيان الإنجازية الأول في الشعر العراقي الحديث ربما لقدرة فعل الحفر لديه أو لما يتأتى له من بوادره نفسية ومنازع معرفية فضلا عن اغترافه لمعين لا ينضب من تشوفات صوفية، و إيماضات عرفانية رافق كل ذلك تناسق لأنظمة كلية لسانية سعت إلى إثارة الآخر في إحساسات العرف أو هدفت إلى بعث الخراب في بعض انزياحات النظام، لنقل إن استخدامه لغائية مفرطة في الحنين إلى موئل الهجرة الأولى: البحر والسفينة وإنسانية مرجعيات الكون لديه وانتظام الوجود وإيقاع لغته السردي كان الملهم الأول له في تبنيه لتشكيل آلية إبلاغ خاصة بخطابه التداولي.

الفصل الثالث

تراتب القوى الحاكمة

في وعي الأقلية الثقافية

استشراف الأنساق المضمرة

في قصيدة (الحذاء) لنجيب سرور

الفصل الثالث

تراتب القوى الحاكمة

معاينة النص

قصيدة (الحذاء)

أنـا ابن الشـقاء

ربيب (الزريبـة والمصطبـة)

وفي قـريتي كلهم أشـقياء

وفي قـريتي (عمدة) كالإله

يحيط بأعناقنـا كالقـدر

بأرزاقنـا

بما تحتنـا من حقول حبالى

يـلدن الحياة

وذاك المساء

أتانـا الخفيـر ونادى أبي

بأمر الإله !.. ولبى أبي

وأبهجني أن يقـال الإله

تنـازل حتى ليدعـو أبي!

تبعت خطاه بخطو الأوز

فخورًا أتيه من الكبرياء

أليس كليم الإله أبي

كموسى.. وإن لم يجئه الخفـير

وإن لم يكن مثـله بالنبي

وما الفرق ؟.. لا فرق عند الصبي !

وبينا أسير وألقى الصغار أقول "اسمعوا..

أبي يا عيـال دعـاه الإله" !

وتنطـق أعينهم بالحسـد

وقصر هنالك فوق العيون ذهبنـا إليه

- يقولون.. في مأتم شـيدوه

ومن دم آبائنا والجدود وأشلائهم

فموت يطوف بكل الرؤوس

وذعر يخيم فـوق المقـل

وخيل تدوس على الزاحفـين

وتزرع أرجلهـا في الجثث

وجداتنـا في ليـالي الشـتاء

تحدثنا عن سـنين عجـاف

عن الآكلين لحـوم الكلاب

ولحم الحمير.. ولحم القطط

عن الوائدين هناك العيال

من اليأس.. والكفر والمسغبة

"ويوسف أين ؟".. ومات الرجاء

وضـل الدعـاء طريق السـماء

وقـام هنـالك قصر الإلـه

يـكاد ينـام على قـريتي

- ويـكتم كالطود أنفاسها

ذهبنـا إليـه

فلما وصـلنا.. أردت الدخول

فمد الخفـير يدًا من حـديد

وألصقني عند باب الرواق

وقفت أزف أبي بالنظـر

فألقـى السلام

ولم يأخذ الجالسـون السلام

رأيت.. أأنسى ؟

رأيت الإله يقوم فيخلع ذاك الحـذاء

وينهـال كالسـيل فوق أبي !!

أهـذا.. أبي ؟

وكم كنت أختـال بين الصغـار

بأن أبي فـارع "كالملك" !

أيغدو ليُعنى بهـذا القِصر ؟!

وكم كنت أخشـاه في حَبْيـه

وأخشى إذا قـام أن أقعدا

وأخشى إذا نام أن أهمسـا

وأمي تصب على قدميه بإبريقهـا

وتمسح رجليه عند المساء

وتلثم كفيـه من حبهـا

وتنفض نعليه في صمتهـا

وتخشى علـيه نسـيم الربيـع !

أهـذا.. أبي ؟

ونحن العيال.. لنا عـادة..

نقول إذا أعجزتنا الأمور "أبي يستطيع "!

فيصعد للنخـلة العـاليـة

ويخـدش بالظفر وجـه السـما

ويغلب بالكف عزم الأسـد

ويصنع ما شـاء من معجزات !

أهـذا.. أبي

يسامُ كأن لم يكن بالرجـل

وعـدت أسـير على أضـلعي

على أدمعى.. وأبث الكـدر

"لمـاذا.. لمـاذا ؟ "

أهلت السـؤال على أميـه

وأمطرت في حجرهـا دمعيـه

ولكنهـا أجهشـت باكـيه

"لمـاذا أبى ؟"

وكان أبي صـامتا في ذهول

يعلق عينيه بالزاوية

وجـدي الضرير

قعيد الحصـير

تحسسني وتولى الجـواب:

"بنى.. كذا يفعل الأغنيـاء بكل القرى!"

كـرهت الإله

فلما وصـلنا.. أردت الدخول

فمد الخفـير يدًا من حـديد

وألصقني عند باب الرواق

وقفت أزف أبي بالنظـر

فألقـى السلام

ولم يأخذ الجالسـون السلام !!

رأيت.. أأنسى ؟

رأيت الإله يقوم فيخلع ذاك الحـذاء

وينهـال كالسـيل فوق أبي !!

أهـذا.. أبي ؟

وكم كنت أختـال بين الصغـار

بأن أبي فـارع "كالملك" !

أيغدو ليُعنى بهـذا القِصر ؟!

وكم كنت أخشـاه في حَبْيـه

وأخشى إذا قـام أن أقعدا

وأخشى إذا نام أن أهمسـا

وأمي تصب على قدميه بإبريقهـا

وتمسح رجليه عند المساء

وتلثم كفيـه من حبهـا

وتنفض نعليه في صمتهـا

وتخشى علـيه نسـيم الربيـع !

أهـذا.. أبي ؟

ونحن العيال.. لنا عـادة..

نقول إذا أعجزتنا الأمور "أبي يستطيع !"

فيصعد للنخـلة العـاليـة

ويخـدش بالظفر وجـه السـما

ويغلب بالكف عزم الأسـد

ويصنع ما شـاء من معجزات !

أهـذا.. أبي

يسامُ كأن لم يكن بالرجـل

وعـدت أسـير على أضـلعي

على أدمعى.. وأبث الكـدر

لمـاذا.. لمـاذا

أهلت السـؤال على أميـه

وأمطرت في حجرهـا دمعيـه

ولكنها أجهشت باكيه

"لماذا أبي ؟"

وكان أبي صامتا في ذهول

يعلق عينيه بالزاوية

وجدي الضرير

قعيد الحصير

تحسسني وتولى الجواب:

"بنى.. كذا يفعل الأغنياء بكل القرى" !

كرهت الإله..

وأصبح كل إله لدي بغيض الصور

تعلمت من بومها ثورتي

ورحت أسير مع القافلة

على دربها المدلهم الطويل

لنلقى الصباح

لنلقى الصباح[1]

---

(1) ينظر: قصيدة (الحذاء) في ديوان تراجيديا الإنسانية، نجيب سرور، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1967، ص 10-14

الملخص

إن مـن أوليـات اشـتغال مفهـوم الخطـاب في النقـد الثقـافي العـربي هـي بنـاء أيديولوجية ثقافية مضمرة لأنساق لا تخضع فكريـا لمعيـار المقايـسة إنمـا هـو معيـار واحد محايد خفي لكنه قوي وفاعل يستطلع الداخل من وعي الثقافة، ما نعنيه ليس وعي السلطة أوعقل الجماعة وإنما هو وعي ثقافي يكتسب معرفيته العامة وهيمنتـه الجمالية من الثقافة ذاتها، أي مـن ترسـبات وتـراكمات هـذه الثقافـة ولاسـيما في مـا تنتجه تلك الثقافة من وسائل وتقانات تشير من حيث الفعل ورد الفعل على تـشكيل غطاء إدراكي مقبول للمصادرة، ولكنها في حقيقة الأمر تعلن مـوت المؤسـسة الثقافيـة العامة على أن تشهر ومن تحت أنقاضها جبروت الأقلية، هذه الأقلية هي التي تـصنع ومن دون وعي منها قناعا يتوهمه المتلقي رمزا يؤسـس لكـل أنـساقه المـضمرة حتـى يستحيل في ذهنه طاغية يتقلد مهام تطويعه وترويضه دون أن يدري أنه يخرب بنيـة النظام المهترىء أصلا في ذات نفسه ومن ثم يدفعه إلى إشهار قوة الأقلية الثقافية قوة ضامنة تستنفر كل مؤلفاتها الجمالية وكل حيلها الثقافية في مجابهة أي نفور طارد قد يستفحل بؤرة المواجهـة في وجـدان المتلقـي أو حتـى اسـتحياء فاعليـة الـرفض عنـده وتحت أي ظرف كان.

بدهية الثقافة:

للوجه القابع في صيرورة البطل عند العـربي خـصوصية كبـيرة، إذ لابـد أن يتمتع بجملة من المواصفات الفكرية والنفسية والاجتماعية ولـيس ببعيـدة عـن كل ذلك الدينية والعقدية، حتى نمنحه بعدا حضوريا خلابا يرشحه لكي يكـون في المقدمة من طموحنا الراكز، لكن السؤال المهم هنا: من يسهم في الـترويج لتقبـل واقعته الاجتماعية ومن يدفعها لـدائرة الـضوء قلـيلا أو كثـيرا وكيـف ؟ الجـواب:

سهل جدا، لأننا غالبا ما نخضع هذا المرشح عندنا في موازات التحضير والتنظير لمراجعات متنعمة لكن كلها لا تدور إلا في بدهية الثقافة، الثقافة التي نعنيها هنا ليست ثقافة العامة أو ثقافة من امتار على احتراف الكتابة فنا و مذهبا أو ممن داوم التفكير والتمحيص في أحوال النفس وتقلباتها، ما نعنيه بالثقافة هنا:هو الجانب الحاد منها الآخر البعيد القابع في خارج التواصل وليس بين حدودها وهو جانب فض شائك يناور فكره حتى يوصله الى مبتغاه ليس قسرا لكنه يصادر وعيه الإنساني بحيل نفسية شتى وأحيانا ثقافية مبتكرة، ولا يتركه حتى تدور في فلك فهمه مبهورا ومأخوذا ثم يذهب بطيبته المعهودة كي يعلن ولاءه، وقد تبهره صورته بمشاهد تملأ عليك نفسه، وقد تضطره السذاجة أحيانا إلى فهم هذا التصرف على نحو إنساني خلاق، عندئذ تكون الحبال الثقافية قد التفت على عنقه فلا يمكنه الفكاك منها ابدا لان الشعور بالرفض عندك يكون قد تلاشى، حيث لا رفض أصلا بل قبول وامتنان، ليس لشيء سوى أنه- وهذا معروف عنه في طبعه الإنساني - اتكالي مراوغ.

الغائر والداخل

من وعي الأقلية الثقافية

وعي الأقلية الثقافية لا يمتلك روح مبادرة الرفض النشطة لأن السلطان عندئذ يكون قد جذبه إلى الغائر الداخل من روحه الثقافية وثانيا: أنه مجبول في الفطرة على أن يتعهده شخص ما أو قوة فكرية معينة تراها تمتلك هيمنة ثقافية أو حتى اجتماعية سادرة تحقق له مطامعه الشخصية كما يمكن أن تطعم جوعه النفسي المهتاج وتأمنه من خوف عميق يستوحش ذائقته الأليفة وهذه حقيقة واقعة منذ أن خلق الله الإنسان في وحشيته الأولى، كان يعتمل في داخله إحساس

غريب يجعله يدرك أنه بحاجة وحاجة شديدة إلى آخر يلجأ إليه كي يسكن من فوضى روحه القلقة أو يتولى قياد أمره أو يقوده إلى نصاب هدفه آمنا مطمئنا، وتدفعه هذه الثقة المطلقة إلى الانخراط التام في ديباجة سيده والاندماج معه على نحو فاعل ومؤثر حتى يبدوان وكأنهما كالشيء الواحد.

ولا غرو فإن هذا هو نتاج متأخر لفعل جيني يتروى على ايداعات النظام في صناعته الأولى لأيقونة الطاغية وليس للتابع أو للحاشية أو للمهمشين عموما أي دور يذكر في رفضه أو تقبله.

يأتي سيده المتقد في صورة البطل الفحل كي يتربع في ذهن الأقلية الثقافية مثالا لجبروت شاخص أو سطوة كابحة لقناع ما زال يستهوي تقمصه كثيرا من ذوي الثقافات المدنية أو المعارف الفكرية المتدنية بصورة البسطاء من الناس المترعين بثقافة النفس الملتاعة واضطراب الروح القلقة ولا فرق في ذلك فهم من السذج والمترفين في آن واحد، لذلك سيسعى هؤلاء وبقوة إلى أن يتوحدوا مع أنموذجهم الثقافي لاسيما وأنهم سوف لن يهدروا وقتا كبيرا أو يبذلوا مالا وفيرا من أجل ذلك، لأنه يطمئن إلى أن ذلك لا يكلف نفسه عناء التفكر أو التدبر حتى في اصطناع الإرادة فيذهب إلى أخف الامور على نفسه وأقلها تكلفة وعناء، أن يسلم إلى عنفوان تلك السطوة طواعية، وله في ذلك مسوغات كثيرة بعض منها معقول: إن هذا البطل الحامي والفحل الرئيس والشجاع الكبير يختلف عن البشر العاديين ولا بأس أن يكون نظيرا له حتى لو كان في الانسانية أو شبيها له في الخلق أهم سماتهما المشتركة الجامعة تنوع مؤلفات الثقافة وتقادمها وتعاظم بوادر النفس واضطراب تجليات الداخل من الأنساق المضمرة.

تحييد المؤسسة الجمالية:

نعني بالمؤسسة الجمالية هنا هيمنة ثقافة الجماعة على الفرد، والنقد الثقافي يطرح البديل في اختصار معرفي مغزاه هو أن تراتب القوى الحاكمة على أقلية ثقافية تؤمن إيمانا مطلقا بالنسق الجمالي لأنه عمل لمؤلف محايد فرداني.

فهو يعمل على تحييد الثقافة العربية باتجاه السلطة القابعة في الخفي لا سيما عندما يحاول المتلقي إشهار خضوعه لهذا الفاعل الخفي، لأن التزاحم المعرفي باتت تراكماته تشكل عبئا على عقلية المثقف العربي في التأصيل للزخم الثقافي الوافد على أساس المنهج الذي يؤطر فكره المرن.

ما أعنيه مصادرة مراجع الاستدلال، وعزل القيمة العقدية او المعرفية في البناء أو التأسيس، لقاء صلات ثقافية تربط المتلقي بالمتكلم بحسب آلية توازن لا بد أن تميل إلى جهة دون أخرى، لذلك فقيمة الانبهار التي يستشعرها المجترح إذ هو يؤسس لنظام الأقلية ستكون وافية جدا لإحداث هذه النقلة النوعية.

إن النقد الثقافي العربي المحاث ذاتيا يسعى إلى اكتساب تقاناته الفكرية من مدارس وإن بدت وافدة، إلا أنها كانت تمد في الغالب بصلاتها المعرفية نحو كم هائل من ابداعات الثقافة الأخرى. هذا المفهوم كما هو واضح يجرنا بسهولة إلى أبجديات القدرة والأداء بوصفهما مصطلحين لسانين مهمين من مفاهيم دي سوسير في البنيوية وتقانات تركيبه وتشكيلات انماطه في التعاقب والتزامن، وهو ايضا لا يبدو بعيدا عن ترسمات جومسكي لافكار التوليد والتحويل، اذ هو يشرع الاداء بديلا عن المغايرة وعنده خزين خطابي فكري يستولد في الذهن لكن لا يخرجه الا الى الظاهر من السمت الابداعي، وهذا هو سر الأيقونة في التميز بين الفرادة والخلق في الاستجابة والتنافر، ان سرعة وتشكل دلالات

المصطلح الثقافي في الثقافة العربية على الرغم من فوضى تناوله وضبابية دلالتـه ومـن ثم عدم القدرة على استفعال صوابية شيوعها لدى المنتج المـرن، ليـدل دلالـة قاطعـة على قدرة هذا المنتج النقدي في افتعال بؤر المسكوت عنه أو إشهار المضمر في الثقافة العربية الشعبية قانون اخذ وعطاء.

ولا ننسى أن تحديد مفهوم الخطاب مطلوب جدا في النقد الثقـافي بـسبب أن إعلانه التداولي الخلاق ماهر في التفريق بين ذاتية الخطاب واتساع العمـوم في الـرؤي والتشكل، لذلك لا يكون الخطاب الثقافي خطابا حتى يـشعر المـتكلم أن النفـور نحـو الداخل طرف قاسم يستدعيه المتكلم كي يتشاطر معه فعله الإنجازي.

فالنقد الثقافي لا يتحقـق في الخطـاب إلا بعـد تحقـق شروطـه المطلوبـة فهـو يتطلـب اولا وقبـل كـل شيء تهيئـة ذهنيـة تحفـز كـل قـوانين الـصيرورة في التـآصر والانجذاب حتى تبدو اللغة وكأنها هي التي تتكلم، وهذا منطلق نقدي بات كثيرا مـا يشغل منظري جماعة العنف في اللغـة، ومـا ذهبنـا إليـه يجعـل هـذا المفهـوم يبـدو متقاربا من توصيفات لوسركل في إيجاز العلاقة بين اللغة والكلام، فالمتكلم عنـده مـن شدة انجذابه الى بؤرة المتبقي ينخرط بشكل ظاهر في ذاتية الباطن كـيما يتحـد معـه ويعلن اشهاره ان اللغة وكأنه ليس هو الذي يتكلم.

استشراف الأنساق المضمرة ....

في قصيدة (أنا ابن الشقاء)

إن الفكر الثقافي عند نجيب سرور مـا كـان لـه أن يتمتـع بهـذه الرصـانة الجمالية لولا قدرته على تحسس أنـساق الـسرد الـشعري في المـضمر واسـتمكان أبعـاد فعـل الـذروة في دالات الحـكي عنـده، إذ كانـت التـشكيلات الـسردية في قصيدته الثقافية وئيدة و متزنة مما رشحها لأن تكون مهادا تطبيقيا فاعلا يـؤشر

على حركية النسق المضمر في الكشف عن طرفيه الغائر والمعلن، وهو ما يدعو الباحث عن القيمة الجمالية في النقد الثقافي العربي إلى استكناه كل بؤر الاشتمال في هذه القصيدة، ولعل ولع السارد بالحدث الثقافي وتمكنه من تنميط الرؤية الشعرية واستقاء مؤلفات التكون الثقافي في القصيدة بحسب نزعات التمكين الخفية فيها جعل الأقلية الثقافية تنخرط بسرعة في دائرة من التوجه الفكري المعلن وتنزاح بعيدا عن معايير النظام وقوانين الزعامات وافكار العرف العقدية.

القوى الثقافية الحاكمة......

في قصيدة (أنا ابن الشقاء):

هذا التصور يمثل القمة في تمرد العقلية العربية على التزام خط من التثقيف يشتغل على المفرد وعيا فكريا خلاقا يستمد إرهاصاته التكوينية من أصالة التفكير الذاتي للمبدع المحايد.ولا يخفى علينا، أن انبهار الأقلية الثقافية بنجيب سرور وانشغالاته المفضية إلى تكون زعامات ثقافية حتى لو كانت هشة بات يميل إلى طرح قصيدة (أنا ابن الشقاء) بوصفه بديلا سلطويا يغادر عقل الجماعة ويمحور عقل الفرداني في إنشاء لوحات ثقافية كلية وأخرى جانبية تترجم ميول وأهواء السارد وتراجع نقطة انطلاق الفعل الجاذب إذ هي تغور في إدراك الأقلية الثقافية:

براءة الإله....

إزاء إدراج القران:

لجأ الشاعر إلى الإله بوصفه معادلا موضوعيا للسلطة ويبدو أن هذه آلية ثقافية اشتغل عليها الشاعر من البدء للإشعار بأن ثم أيديولوجية مستهلكة تسعى إلى إدراج القران القائم بين الإله و العمدة على أساس المناوبة، تفرض

خليفته العمدة بديلا عن سطوة العقل الجماعي (السادر)، على حين نجد أن احتفاء هذه الخطاطة الثقافية بالراقي من القول في نسقه المخاتل: (**في قريتي عمدة كالإله....يحيط بأعناقنا كالقدر**) لهو الدليل على ان طرح المجابهة يكون مقبولا في وقت آخر:

أنا ابن الشقاء

ربيب (الزريبة والمصطبة)

وفي قريتي كلهم أشقياء

وفي قريتي (عمدة) كالإله

يحيط بأعناقنا كالقدر

بأرزاقنا

بما تحتنا من حقول حبالى

يلدن الحياة

فالمحاولة هنا لضرب المؤسسة الجمعية من لدن الأقلية الثقافية (**أنا ابن الشقاء ربيب الزريبة والمصطبة**) التي أسدلت الستار على عقدة الخوف رغبة منها في التفلت من رهبة هذا الجبروت المتداعي و رمزيته الكالحة، جمالية اللوحة كامنة في التعويل على أصلها الثقافي والتشبث بعقل المفرد كيانا محايدا يمثل في حركية السرد نمطا دلاليا خلاقا يصنعه النسق المضمر الخفي في مجابهة قوله: (**عمدة كالإله**)، وهذه تقانة مواجهة ثقافية يطرحها الشاعر أنموذجا لمشروع إنساني طفولي يروج لوعي الأقلية الثقافية (**عن الآكلين للحوم الكلاب // ولحم الحمير // ولحم القطط...عن الوائدين هناك العيال..من اليأس // والكفر //**

والمسغبة) والظاهر إن اشتغال النقد الثقافي على تقانات مبتكرة في التجلي لمعاني النسق المضمر يطرح الإله قوة اشتغال ثقافية فائقة يتقمصها العمدة في أوليات بحثه عن تجلي روح الطاغية **(وقام هناك قصر الإله // يكاد ينام على قريتي)** لإثارة تسلسل تراتب القوى الحاكمة عنده وضربه:

تحدثننا عن سنين عجاف

عن الآكلين لحوم الكلاب

ولحم الحمير.. ولحم القطط

عن الوائدين هناك العيال

من اليأس.. والكفر والمسغبة

"ويوسف أين ؟".. ومات الرجاء

وضل الدعاء طريق السماء

وقام هنالك قصر الإله

يكاد ينام على قريتي

- ويكتم كالطود أنفاسها

والعمدة إذ يفعل ذلك يحاول قدر الإمكان التهرب من قدرية سقوطه المهين لذلك يستحيي عواطف مريديه علهم يستديموا له المطاولة. لكن نسقية المخفي تتداعى على قانونها الخاص: سلطان مكروه استباح حلم الطفولة والجدات اللائي كن يجمعن الشتاء على موائد من البؤس والمجاعة ويتضورن الحلم: الغائب الذي على يديه، سيعود الرجاء ويكتم الفقر كي ينهار الطود ويطرد هؤلاء الغافين في بحبوحة الرخاء آكلي لحومنا.

اشتراطات الخطاب

بين (العمدة والخفير):

إن خطاب النقد الثقافي العربي إذا كان يحاول اليوم أن يسمو ولو قليلا على أنموذجات الوافد من أركان هذا الخطاب وتشكلات تقاناته في البناء والموازنة إلا أنه لا يستغني ابدا عن اشتراطاته التقانية، من هذه الاشتراطات أن النسق المضمر لا يكون نسقا محايدا إلا إذا كان سردا باثا لجمالية معينة حتى لو كان في القبح، ولان أحكام السرد لا تستوي إلا بلوحات جانبية حاكية للتفاصيل المغرقة في المباشرة، رأينا ان نكمل بحثنا بمجموعة من اللوحات الجانبية التي يتموضع عندها تسلسل تراتب القوى الحكمة في وحي الأقلية الثقافية مستشرفين أنساق نجيب سرور في قصيدة أنا ابن الشقاء.

لوحة العمدة واحدة من أكثر اللوحات الفاعلة في قصيدة نجيب سرور فهي لوحة توزعت كثيرا على مشاهد اللوحات الأخرى وبخاصة في أولية الإله أو في هامشية الخفير، ولا تكون اللوحة ثقافية إلا بقدر دورها في إثارة تفاصيل اللوحات الكلية **(وفي قريتي عمدة كالإله..يحيط باعناقنا // بأرزاقنا كالقدر)**، مهما تصورنا أن جماليات القبح النشطة على مستوى السرد تكون ضعيفة إلا أن لوحة العمدة رسخت لكثير من جوانب الصيرورة السردية فقد باتت القوى الحاكمة في تسلسل مراتب العمدة مشاعا خطيرا لتداولات عدم الاتفاق ومصادرة المرجعيات:

وفي قريتي (عمدة) كالإله

يحيط بأعناقنا كالقدر

بأرزاقنا

بما تحتنـا من حقول حبالى

يـلدن الحياة

ويقينا فإن نجيب سرور إذا كان قد التزم ثالوثـا دلاليـا لا يختلـف في المواجهـة عن الثالوث المجترح لدى المؤسسين له في قصائد السلطة (الإله..العمـدة... الخفـير) لا زيادة ولا نقصانا:

لما وصـلنا.. أردت الدخول

فمد الخفـير يدًا من حـديد

وألصقني عند باب الرواق

وقفت أزف أبي بالنظـر

يبـدو أن المحلـل لخلاصـة سرد القـصيدة الثقافيـة في لوحـة الخفـير يجـد أن اللفظة في اللوحة لها توصيفات كثيرة في التنميط جلها قمعي: **(فمد الخفـير يـدا مـن حديد...وألصقني عند باب الرواق)**، فالقصيدة مـرآة حـادة يـصنعها شـاعر قـد خـبر النفس الانسانية، فهو قد صـاغ قـوة القـصيدة في سرد اخـاذ يـستدعي اسـترجاعات لا يؤولها إلا صوب حرية تقرها عليه الذات في استبذال حقيقـة (الخفـير) الـذي بـات لا يتمثل إلا في العنف والدمار، لأن كثيرين من آلهـة اليـوم بـاتوا لا يـستطيبون الا لحـم الفقراء ولا يرتشفون إلا دم الابرياء إحساس خـاص يطـرح حقيقتـه بحـسرة: **(وقفـت أزف أبي بالنظر)** مرآة في الترميز للأب بوصفه معادلا موضوعيا، يتهاوى بـسهولة أمـام جبروت (الخفير) فهو عنده نموذج لإله لا يتشبث الأطفال إلا بكرهه.

الأب..سلطة ثقافية حاكمة

أقول خير ما نستفعل إزاء ممارسات السلطة الثقافية الحاكمة على مرجعية الأب، أقول، أن نجتهد في تفسير مرجعيته النفسية ولا سيما في تمييع تسلسل مراتب القوى الحاكمة في حضرة المخاتل الصغير **(كم كنت اختال بين الصغار // كم كنت اخشاه)** هذا التوجه يحصر الفكر الجمالي لدى الأقلية الثقافية في تمثلات تستشعرها لوحة الطفولة: (**أمي تصب على قدميه..تمسح رجليه..تلثم كفيه...تنفض نعليه)** ويجعل النتاج الثقافي إنكارا في صورة استفهام يصحبه ألم المهانة:

أهذا.. أبي ؟

وكم كنت أختال بين الصغار

بأن أبي فارع "كالملك" !

أيغدو ليُعنى بهذا القِصر ؟!

وكم كنت أخشاه في حَبْيه

وأخشى إذا قام أن أقعدا

وأخشى إذا نام أن أهمسا

وأمي تصب على قدميه بإبريقها

وتمسح رجليه عند المساء

وتلثم كفيه من حبها

وتنفض نعليه في صمتها

وتخشى علـيه نسـيم الربيـع

لأن البطولة البريئة لا تعرف بديلا عن سـلطة الاب وقوتـه، ترسـمه اللوحـة في عتبة يتعلق بوهجها نسق خافت ومحتضر على مـستوى الـنص لكنـه خطـاب ومـضة يشهر القتل على حيادية النص المغلق: (**فألقى السلام.. ولم يأخـذ الجالـسون الـسلام**) يرشح الزعامات أو ينصبها او ينصب معها الأغلاق الفكرية او العـداء إزاء غيرهـا مـن أفكار وأحكام قسر تروج لها خرافة الطاغية:

لما وصـلنا.. أردت الدخول

فمد الخفـير يدًا من حـديد

وألصقني عند باب الرواق

وقفت أزف أبي بالنظـر

فألقـى السلام

ولم يأخذ الجالسـون السلام !!

رأيت.. أأنسى ؟

رأيت الإله يقوم فيخلع ذاك الحـذاء

وينهـال كالسـيل فوق أبي !!

أهـذا.. أبي ؟

لذا فهو أي الشاعر هنا يتـشبث بالنـسق الفاعـل في بـوح الطفولـة: (**رأيـت الإله يقوم بخلع الحذاء...وينهال كالـسيل فـوق أبي**)، إذ يـستيقن حقيقـة الحـذاء مرآة في استرجاع حتمية الوهم القابعة خلف كثير من قيم الطفولـة: (**وأبهجنـي ان**

يقال: الإله تنازل حتى يـدعو أبي) // (ألـيس كلـيم الإلـه أبي)، ولعلها بـدأت تـتلاشى عنده لتكون أيقونة أزلية لا تظهر إلا بشاعة الطاغيـة المتخمـة بهلوسـات مـن القـبح والكره الممنهجين إزاء سلطة الأقلية:

أتانـا الخفيـر ونادى أبي

بأمر الإله !.. ولبى أبي

وأبهجني أن يقـال الإله

تنـازل حتى ليدعـو أبي !

تبعت خطاه بخطو الأوز

فخورًا أتيه من الكبرياء

أليس كليم الإله أبي

كموسى.. وإن لم يجئه الخفـير

وإن لم يكن مثـله بالنبي

وما الفرق ؟.. لا فرق عند الصبي

القصيدة لا تتهادى إلا ببهجة طفولية تبيح له الادعاء بأن الإله قد تنازل لأبيه وهو عنده طبيعي: أليس كليم الإلـه أبي، (**أبي يـستطيع**) فالطفولـة بوصـفها ممارسـة ثقافية عند الشاعر، يقدس الأب لأنه آلية نتاج مضمرة وهو نـسق كاشـف يـستعرض أوج العلاقة بين المحايد والمخالف:

ونحن العيال.. لنا عـادة..

نقول إذا أعجزتنا الأمور "أبي يستطيع !"

فيصعد للنخلة العالية

ويخدش بالظفر وجه السما

ويغلب بالكف عزم الأسد

ويصنع ما شاء من معجزات !

أهذا.. أبي

الاستلاب..واقعة مهمشة:

ولعل تحفيز وتنشيط النسق المضمر في لوحة الأم المتممة لصورة المشهد في لوحة الأب يذكرنا بتأسيس فكرة الاستلاب بوصفها قيمة ثقافية كبرى تتوزع العلاقة بينهما، أو واقعة مهمشة على الأقل لدى الأقلية الثقافية **(ولكنها أجهشت باكيه)**. فالأم في نسقها المخفي تحول كثيرا من دلالات الكلام الصفرية في النسق إلى أمثولات فكرية ناضجة وهي بهذا تقربنا كثيرا من دالات اللوحة في صورة متممها اوفي الافتراق الثقافي عنهما أو في كليهما معا:

وعدت أسير على أضلعي

على أدمعي.. وأبث الكدر

"لماذا.. لماذا ؟"

أهلت السؤال على أميه

وأمطرت في حجرها دمعيه

ولكنها أجهشت باكيه

"لماذا أبي ؟"

وهذه تقانة جمالية تشترطها عقلية الأقلية الثقافية ولأنها عقليه فيها كثير من وحي الخيال الخصب ووعي الإنسان الجميل لاتمنهج لحالات الاحتراب وترفض المصادرة التي أخذت تنمو لتطارد كثيرا من مواقع الفضيلة في نفوس متلقينا:

وقصر هنالك فوق العيون ذهبنا إليه

- يقولون.. في مأتم شيدوه

ومن دم آبائنا والجدود وأشلائهم

فموت يطوف بكل الرءوس

وذعر يخيم فوق المقل

وخيل تدوس على الزاحفين

وتزرع أرجلها في الجثث

وجداتنا في ليالي الشتاء

إذن، لا مشاحة من الاعتراف بأن خطاب المؤسسة الثقافية العربية خطاب سلطوي هجين يروج للطاغية ويستحسن أفعاله البشعة (**قصر هناك: من ماتم شيدوه // من دم أبنائنا**) فقد وسعه التأسيس على نحو أن الثقافة العربية ثقافة تابعة في أحسن أحوالها للسلطان (**بني: كذا يفعل الأغنياء بكل القرى**)، يعني، إننا هنا إذا كنا نحاول أن نفعل وعيا لتبئير خطاب ثقافي يفند فكرة الزعامات الثقافية وجدنا انفسنا نؤسس لمثقف عربي همه أن ينخرط بوعي للتأسيس في مفهوم خطاب الكره حتى في أعلى قدسيته (**كرهت الإله**):

"لماذا.. لماذا ؟

أهلت السؤال على أميه

وأمطرت في حجرها دمعيه

ولكنها أجهشت باكيه

"لماذا أبى ؟"

وكان أبي صامتا في ذهول

يعلق عينيه بالزاوية

وجدي الضرير

قعيد الحصير

تحسسني وتولى الجواب:

بنى.. كذا يفعل الأغنياء بكل القرى !

كرهت الإله. "

هذا المسرد التوصيفي لإحداثيات استلاب الواقعة في صورة الأم إحالة ثقافية لخطاب ثنائي شاحن توشحه قصيدة (أنا ابن الشقاء) وهذا يعود في أصل تكونه الى نمطية النسق وشيوع ذاتيته في فرادة العقل العربي المعلن للشاعر نجيب سرور، فقد كان إرث الشاعر السردي وما زال رافدا شرعيا مهما وراسخا في التوفيق لمفاهيم نظرية النقد الثقافي، إذ إن الغالب على تشظيات النسق المضمر وتداعيات انتشاره تراوحت عنده بين أفكار تصف واخرى تؤسس واخرى تحاول ان تتجاوز هذا المؤسس للانتقال به إلى دائرة المفاعلة.

الخاتمة:

إذن، لا مشاحة من الاعتراف بأن خطاب الأقلية الثقافية العربيـة خطـاب ذاتي استطاع أن يتجرد من أحكامه المسبقة بل أنه استطاع ان يخترق طوق المؤسسة الثقافية وأن يتمرد عليها، فالشاعر هنا ينطلق من وحي حنكته السردية ليؤسس قيم جمالية جديدة قادرة على تجاوز كل آفاق التحديد، فهو يحيل إلى التوهم ومن ثم الاقتناص والمغادرة كي يخرق لوحته الثقافية المعتادة، تأسيس الشاعر نجيب سرور لترتب القوى الحاكمة في النقد الثقافي العربي يؤشر بوضوح على أن الأنساق المضمرة في قصيدة (أنا ابن الشقاء)، افرزت وعيا لتبئير خطاب في النقد الثقافي يفند أولا: فكرة الزعامات الثقافية وثانيا: يؤسس لمثقف عربي همه أن ينخرط بوعي لتأسيس أقلية ثقافية حاكمة.

إن الثقافة سيمياء محايدة لمدلول الوظيفة الفردانية فهي أثر لدلالة طامسة يستحثها المتكلم كيما يستطيع أن يوجه أداءه على الوجهة التي هو يريدها

ما أعنيه إن السردية الشعرية لدى نجيب سرور تميل كثيرا إلى آليات يتشكل على ضوئها مفهوم النقد الثقافي العربي، فالنقد الثقافي مفهوم أولي إجرائي براغماتي يناور كي يتمم معنى النص ولا تتحقق الفائدة فيها إلا بحساب سمت التوصيل ومن ثم مغادرته.

الفصل الرابع

البطولة في مفهوم الطفولة

ذاكرة السارد المعرفية في " ذلك النهر الغريب "لنجمان ياسين

الفصل الرابع

البطولة في مفهوم الطفولة

ملخص

إن التعبير القصصي تعبير أنساني يسعى إلى الإحاطة بأشكال الواقع إحاطة تامة وذلك عبر تخطيط واع وانتقاء متقن يبدأ بصور الواقع. ومن ثم ينتهي بأنموذجات مختزلة تقبع في ذاكرة الأديب وعقله ليس هذا فقط، إنما على الكاتب أيضا أن يجد لنفسه تواصلا مع متلقيه وهذا لايتم إلا من خلال أحداث لغة اقل مافيها أن تحقق الاستجابة المتطلبة في فعل النص وتتفاعل معه.

من هنا، فان الانطلاق إلى مجموعة ذلك النهر الغريب للدكتور نجمان ياسين لابد أن يكون معلنا عن نوع الاستجابة التي يمكن أن يستلمها المتلقي إزاء حالة الانبهار التي يستشعرها في تكون العوالم وتواشجها المثير في أفعال وقصص هذه المجموعة.

فالمجموعة سجل حافل عن الموصل / المدينة/ قصة وأحداثا وبطولات وليس أمامنا في هذا الموقع شيء سوى أن نهيء أنفسنا لاستقبال مثل هذه الأعمال بكثير من الغبطة فهي عمل متكامل صادق تاريخي، إنها البؤرة التي تحدد (الموصل) فضاء ينطلق منها فعل الطفولة الثوري عبر لغة أدائية متميزة ساعدت ذاكرة السارد المعرفية على تنشيط دلالتها.

والمجموعة ـ أخيرا ـ كشف عن علاقة ايجابية بين اللغة بوصفها قالبا شكليا وبين المرجعيات على اعتبار إنها طاقات انفجارية هائلة تولد غائية الأداء في لغة النص.

استهلال:

رؤية في الأداء القصصي

ليس جديدا على احد، الادعاء بان العمل الإبداعي عمل عقلي جبار، ليس لشيء، سوى انه يتجاوز المهمش فيما يخاطر، ويستقبل أبواب المعرفة المغلقة، ويطاول آفاق المسكوت عنه بمديات لا تحدها الحدود الموضوعة، لذا فان استيضاح فنون الإبداع في الدراسة وتمحيص مناحي المعرفة الاشراقية، عمل ليس بالهيِّن، لان في هذا العمل ارتيادا لأفانين حية ومضامير اشراقية تكتنف إبداع الفعل الخير وتستكشف عطاياه.

والقصة عالم رحب [1] تتداعى فيه الأحداث وتتواشج الأزمنة وتتصادم الفضاءات، وتتقاطع الشخصيات، وفيها أيضا سعي وثاب لتصوير يجمع هذه في لحظات تخلخل فعل الزمن وتداعب أحاسيس الإنسانية، كل ذلك عبر لغة تجد نفسها رقراقة منسابة تتفاعل مع الحدث وتطور وحداته الكلامية.

واللغة الأدبية، لغة شعرية، لذلك لابد لها أن تتغلب على نظام القواعد لان " الأدب داخل اللغة هو مايدمر القواعد المتأصلة في كل لغة ويصبح جوهر الخطاب الأدبي الذهاب خلف اللغة "[2]، بيد أن النظر من هذه الزاوية إلى العلاقة بين الأدب واللغة، إن لم تكن نظرة عجلى، إلا إنها في أحسن الأحوال لا تصور

---

(1) لان القصة، إنما تصور حدثا متكاملا له وحدة، ينظر: فن القصة القصيرة، للدكتور رشاد رشدي، دار العودة، بيروت ط1، 1975، ص 63.

(2) ينظر:البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة، مجيد الماشطة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1989 م، ص 57.

بصدق عملية توالد اللغة في النص الإبداعي، فاللغة في العمل الإبـداعي لا تمـوت إنمـا هي تعيد تركيب دفاعاتها وتهيئ أواصر العلاقة بين ألفاظها وترشح قيما شتى لتوثيـق الدلالة بين الألفاظ ومعانيها، لذلك فهي من هنا تجدد نفسها في الوقـت التـي تظهـر انظمتها القواعدية المخزونة في ذهـن المجموعـة اللغويـة. إلا إنهـا في كـل الأحـوال لا تسمح بتشتيت بنيتها المعرفية والأدائية، لان هناك علاقة وشيجة بـين الفكـر اللغـوي وبين عملية التعبير عن هذا الفكر على وفق علاقة التبادل المعرفية، لذا فان الأعمال الإبداعية، لابد أن يحكم صياغتها، أداء مميز، هذا الأداء لا يأتي من العـدم، إنمـا هـو فعل أنساني مترسخ في ذاكرة الإبداع ولا يمكن الفكاك منهـا بـأي حـال مـن الأحـوال، والأديب يعتمد اللغة معيارا كلاميـا لـذلك فهـو لا يـسعه إلا أن يتـشبث بقـيم أداء هذه اللغة ونشاطاتها في الحقل المعرفي الإنساني، وعليـه أيـضا، أن يبحـث عـما وراء هذه اللغة أو خلفها من سياقات أو معاني وظيفية، علّه يحظى بقيم تعبيرية مضافة تصنعها دلالة اللغة القواعدية وهذا أكيـد لـو امتلـك الأديـب ناصـية قلمـه وسـعى جاهدا لتـشقيق فكـره اللغـوي اسـتلهاما لمـديات الإبـداع في سـفرنا اللغـوي الـثري، فالعربية لغة إبداعية، إنها أولا وأخيرا لغة العرب والعرب امة شاعرة وهي أيضا لغة القرآن الكريم فضلا عن هذا أو ذاك فان العربية علاوة على ايداعاتها الشعرية فـان فيها ميزة توصيلية فائقة، ولعل هذه الميـزة متأتيـة مـن صـياغات تراكيـب العربيـة ومفرداتها وما الترادف والتضاد والاشتقاقات إلا جزء من خطابها اللغوي المـستحكم، إذ إن الفعـل الايـصالي لا يحقـق ذاتـه إلا مـن خـلال رسـالة (شـفرة كلاميـة) تنقـل فعل الأداء من مـتكلم واع إلى متلـق مقـصود[1]، ولان العربيـة تراعـي مواقـع الفهـم

---

(1) ينظر: طبيعة الإشارة اللغوية عند سوسير في كتابه: علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيـل يوسـف عزيز، سلسلة دار آفاق عربية ط1 1985 م ص 84 ـ 89.

والإفهام في سعيها في التعبير عن مختلف السياقات الكلامية.بذلك هي توفر مديات للإفصاح محققة، لأنها وهي تفعل ذلك تعطي أهمية كبيرة للرسالة الشفوية، كما أن التنغيم الأدائي وان كان قد شكل أهمية تواصلية في بعض اللغات، إلا انه في العربية قد يظهر في أداء بعض اللهجات وقد يحقق له تواجدا في بعض الإشهارات المسموعة، إلا انه في العمل المقروء ـ الكتابي ـ لا يسهم مساهمة كبيرة في نقل الرسالة الكلامية وتوصيلها إذا ما تضافرت له وسائل إقناع أخرى كالإشارة وغيرها[1]. من هذا الباب، فان الأديب مطلوب منه أن ينقل رسالته اللغوية من فكر لغوي متقد وثاب، وثيق الصلة بينابيع الإبداع إلى متلق واع يتلقف رسالته ويتفاعل معها، ويبدو أن هذا ليس سهلا نظرا إلى أن الأديب كيان متوحد مع مجتمعه، وصورة لأمة لشتى القيم الإنسانية التي تشيع في بيئته وتكون بنيته المعرفية والثقافية، لذلك فهو مرآة ينقل صورة نفسه عبر وشائج مجتمع ينتمي إليه وهذا يحتم عليه تقبلا فكريا وايعازا مرجعيا يحيل بدقة على الدالات التي تؤشر مستوى أداءه اللغوي.

إن دراسة مستوى الأداء في الفن القصصي معناها، إبراز مولدات الصناعة اللغوية في هذا الفن الإبداعي الصعب، ففي القصة عالم غريب، تتواشج فيه اللغة مع الأدب، الشعر مع النثر على نحو يدفعنا للقول بان القصة بوصفها فنا نثريا قد تسجل تفوقا على الشعر لان القصة " سرد نثري خيالي ولكنه في العادة مقبول عقليا وصادق تماما يجسد التغييرات الواقعة في العلائق البشرية ويستمد المؤلف مادته من تجربته في الحياة وملاحظاته لها، غير انه ينتخب مادته

(1) فالتنغيم قرينة صوتية لارمز لها، أو يعسر أن يحدد لها رمز.

يصوغها وفاق مقاصده "[1]. لذلك فالعبرة، إذن في الرسالة الكلامية حيث أن القصة تنتقل خبرا علميا محضا وهذا يسمى عند الالسنيين باللغة العلمية كما إنها قد تستخدم لغة أخرى ولابد لها أن تفعل ذلك، تلك هي لغة العاطفة، إذن تواشح اللغتين في فنون الإبداع واقع قائم إلا أن اللغة في القصة منقولة المثال والأنموذجات القواعدية إلى كلام فردي يحقق غائيته الثقافية عبر مرجعيات مختلفة كالبيئة والتراث والطفولة وغيرها من الحالات الإنسانية أو الاجتماعية التي تنتظم عليها القصة، وهي التي تميز أداء هذا الأديب عن غيره، معنى هذا، إن في القصة لغة أخرى هي عبر اللغتين الأوليين، إنها لغة شعرية ولكنها خلف لغة القواعد [2]. وهي أيضا لغة عملية توصيلية ولكنها في الوقت نفسه بعيدة تستدعي التأويل ومن ثم الإفهام، إذن هذه اللغة هي التي تقوض اللغتين الأوليين وتدمجهما في كيان لغوي بهيج، نسميه بالأداء في لغة القص.

ذلك النهر الغريب...... إضاءة

إن توالد القيم في نفس الأديب وازدحامها في فكره، هو الدليل الأكيد على حسن تفاعله مع معطيات هذه القيم ومرجعياتها في ذهنه الإبداعي، إذ إن التعبير القصصي تعبير أنساني يسعى إلى الإحاطة بأشكال الواقع إحاطة تامة. وذلك عبر تخطيط واع وانتقاء متقن يبدأ بصورة الواقع ومن ثم ينتهي بأنموذجات مختزلة في ذاكرة الأديب وعقله، ليس هذا فقط، إنما على الكاتب

---

(1) ينظر: الوجيز في دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار ألمطلبي سلسلة الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية العامة بغداد 1983 م ص 34.

(2) فليس كل مافي الشعر وما في النثر خاصة لغة مابعد عقلية بالضرورة، ينظر: نقد النقد، تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، د.ت، ص 37.

أيضا أن يجد لنفسه تواصلا مع متلقيه وهذا لا يتم إلا من خلال أحداث لغة اقل ما فيها أنها تحقق الاستجابة المتطلبة في فعل النص وتتفاعل معه، بيد انه من غير المعقول أن نولد انسجاما فكريا ونفسيا بين الكاتب والمتلقي إذا لم يكن بينهما خيط مستديم يجمعهما على كثير من المرجعيات [1]. وإلا فان الاستجابة التي قد يحققها الأديب لا تكون استجابة واعية لأنها ـ وهي تفعل ذلك ـ تدخل في باب من اللغة كبير وهذا معناه انقطاع التفاعل بين جهتي الرسالة لاختلاف بنيات الشفرة المرسلة لدى الأديب وافتراقها عما هي عليه عند المتلقي لاسيما إذا كان وجود هذا المتلقي حاضرا في رسالته، ويأبى أن يخضع ذاته لانسجامات التسوية القسرية التي يحاول الأديب صيرورتها في عموم رسالته الموجهة من هنا فان الانطلاق إلى مجموعة

" ذلك النهر الغريب " للدكتور نجمان ياسين [2]. لابد أن يكون معلنا عن نوع الاستجابة التي يمكن أن يستلمها المتلقي إزاء حالة الانهيار التي يستشعرها وهو يشهد تكون العوالم و تواشجها المثير في أفعال وقصص هذه المجموعة، فالعالم القصصي عند نجمان عالم متنوع، ليس لقدرته على التواصل مع قيم وثوابت البيئة الشاخصة، وإنما من خلال التفات مسترجع يبديه الكاتب نحو الماضي بوصفه مخزونا تراثيا وحدثيا هائلا يرفد صورة بين الحين والآخر، تزاد على هذا،

---

(1) لان هذا المنطق هو الذي يمكن القارئ الخبير بعالم الكاتب وأسلوبه من تكوين مجموعة من التوقعات التي قلما تخيب أثناء القراءة، ينظر: القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، سلسلة الموسوعة الصغيرة العدد 347، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1990 م، ص 39.

(2) انظر: طبعة وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر 1982 م.

ذاكرة عفوية تخطط لتطور الأنموذجات الثقافية ليس من خلال الأحداث الرئيسة بفعل القصة فحسب، بل من خلال ما يولده جهاز توليد القصص في الذاكرة من أفعال جانبية تؤكد فعل الحدث الرئيس وتتواصل معه، وذلك، وفاق آلية للانتقال حركية تصور امتدادات القصة وتشعباتها في بناء الوحدات الكلامية، وهذا معناه، إن الانتقالات الحديثة في فعل القصة عند نجمان ياسين لم تكن اعتباطية بقدر ما كانت مثالية في فعلها الحركي ومتهيكله على هيئة وحدات كلامية تخدم فعل الحديث الرئيس، وتهيئ لعوالم التكون في القصة مولدات بنائية خلاقة كما يأتي هذا التشابك البنائي من تواصل ذهني ملموس بين الفكر القصصي القابع في ذهن الكاتب وبين ما يثيره هذا الفكر من وقائع سحيقة تمتد إلى الماضي، الماضي البعيد، إن نجمان ياسين يستسهل الانغراز في عالم الماضي، لذلك، سرعان ما نجده يستمد بنيات القص من هذا الماضي المكتنز ويستثمرها على شكل هيئات قصصية جانبية غالبا ما ترتبط مع فعل الحدث الرئيس بخيط يشكل نوعا من الوشيجة الحدثية بينهما، بيد إنهما كثيرا ما كانا يتبادلان المواقع، أو قد يتضمن احدهما الآخر، وربما أدرك الكاتب ميزة تقدم فعل القص الجانبي الممهد لفعل القصة الرئيس، عندئذ يقدم هذه الانتقالية في استفتاح استهلالي يشارك في إضاءة كثير من الجوانب القيمة في فعل الحدث الرئيس، والظاهر في هذه الانتقالات إنها أفعال استذكارية يلجأ إليها الكاتب كلما أحس أن في هذا العمل أو ذاك فراغا حدثيا، فيسترجع لأجل ذلك ذاكرته الخصبة ينهل منها مايسد به كثيرا من تقوضات التلقي وإشكالاته في بنية الحدث الرئيسة، إن عملية الاسترجاع في القصص القصيرة الجانبية، كما قلنا، تتم وفاق آلية للخطاب كثيرا ما يكون الكاتب فيها راويا واسع المعرفة يستطيع أن يتواكب مع الحدث ويندمج معه، بيد أن السارد هنا، هو الراوي نفسه، لذلك فهو يتفنن في إخراج ما بجعبته

من موصلات ومرسلات، على لغة سلسلة مألوفة يستخدم فيها ضمير الغائب بشكل رائع وجذاب، غير أن هذا الضمير قد يدفع في بعض استعمالاته إلى جهة أخرى متقصدة، يبتدع الكاتب ـ عندها ـ في توسل قيم الأداء لهذا الضمير، لدى المتكلم المخاطب، ولكن ما يمكن أن يقال في هذا المقام، هو، إن الخطاب عنده يستجلب التداعي، يستجلب شخصا ثالثا يتعذب، ولكنه يعبر عن هذا العذاب بلغة وان بدت في بعض توصيفاتها متقاطعة مضطربة، إلا أنها صادقة لأنها التعبير الحي عن اضطراب القيم وانهيار انعكاساتها في نفسه لذلك لا تكون هذه اللغة إلا لغة سلطة، تخلق عند الكاتب في فن التوصيل مديات للإفصاح باهرة تجعل الألفاظ عنده تتعلق فيما بينها تعلقا غير مألوف. هذا التعلق هو الذي أضفى على قيمة التعبير في لغة التداعي انسجاما أدائيا متشابكا في الدلالة ولكنه متداع في التشكيل البنائي.

إضاءة ثانية:

إذن قد يجذبك " ذلك النهر الجميل" إلى آفاق الثرة انجذابا حقيقيا لان العمل الأكثر واقعية لو أننا اصطنعنا الواقعية معيارا في مكاشفة هذا العمل الإبداعي، وهي ـ أي المجموعة ـ ستجذبك انجذابا حقيقيا آخر، لو انك اتخذت ما تشاء من تسميات في توصيف هذا العمل وصياغة فنه لأنك لا تجد نفسك إلا في زاوية وضعك فيها الكاتب، تقرأ فيها لأدب مصنوع بحكمة وترو، مقوماته عناصر بيئته، وهي أيضا إعلان فعل ثوري يهيئ عالم الطفولة، ويدفعه نحو التمرد والانعتاق شبكة من التوصيلات فيها عوالم من الانفعال والتواشح تستمد قوتها التصويرية من أشكال الواقع، إلا أنها تندمج مع هذا الواقع اندماجا فكريا ونفسيا ولان القصص في مهادها منتقاة من واقع إنساني معاش فهي بتكاملها مع الذات في ذاكرة الراوي (السارد) تتجاوز الحاضر الى زمان قد لا يندرج في

الماضي، إلا انه واقع فيه، غير انه يمتد من هذا الماضي المغروس في ذاكرة الطفولة إلى المستقبل، البعيد، الجميل المتقوقع في رهبة الطموح وغاية الحلم، زمن مثال، كنشرة واقعية للطفولة، بكل حالاتها الإنسانية النابعة من عذابات أبطاله (الأطفال) وتصنع كل ذلك لغة بدت سهلة شفافة منبسطة، تشعرك بأنك مقبل لامحالة على أن تكون واحدا من هؤلاء الأبطال، بيئاتهم وأحلامهم الجميلة ولكن هذا لا يعني أننا نلغي حدود الامتداد فالعمل يتجاوز في رؤاه خاصته المحلية ليمتد إلى آفاق إنسانية لا يحدوها شيء سوى الإثارة والتشويق، إن لغة الأداء في هذه المجموعة ليست لغة حكائية خاصة بالأطفال إنما هي لغة مصنوعة لعالم رجولي مقهور ومستلب يكون أبطاله من الأطفال الصغار، لذلك فلابد أن تحظى هنا بمعايير إنسانية رجولية إلا إن هذه المعايير تبدو في صيغة تمظهراتها اقرب إلى واقع لغوي منظم يتجذر في ذاكرة رجل يهيم بعالم الطفولة ويتوق إلى أفعالها، ويحدد بصدق العارف، فضاءات الأداء في قصصه، لذلك جاءت لغته معبرة خير تعبير عن عالمه الأثيري المحبب.

مرجعيات الأداء:

في مجموعة ذلك النهر الغريب دالات مكانية تشير إلى إن إنتاج فعل القص فيها خاضع لمؤثرات بيئية معينة. ولعل النظرة الأولى لترسيم هذه المرجعية تؤكد بوضوح مدى تمكن هذه المؤشرات البيئية في أداء الكاتب وأسلوبه:

ترسيم دالات البيئة [1]: انقسم هذا الترسيم إلى ثلاثة معاجم:الأول، اختص بالدالات المغلقة، وقد ظهرت هذه الدالات موزعة في أعمال المجموعة

---

(1) للوقوف على أداء هذه الدالات، انظر لوحاتها في قصص المجموعة.

على النحو الآتي: الباب، البيت، الخربة، الدار، الدير، السجن، الغرفة، القصر، الكوخ، المدرسة، النافذة، المنارة، بيوت الحارة.

أما المعجم الثاني، فقد اشتمل على إحصاء الدالات المفتوحة في أعمال هذه المجموعة، وقد انتظمت هذه الدالات على النحو الآتي: الأشجار، الأرض، البستان، التراب، الجبال، الحديقة، رأس الجادة، الساحة، السطوح، السماء، الشيخ فتحي، الطريق، عين كبريت، القرية، المدينة، النخلات.

وتضمن المعجم الثالث، دالات البيئة المتحركة، وهي دالات بدت في أعمال المجموعة متناثرة على النحو الآتي: الأمطار، السنونو، الشتاء، الشمس، الضوء، البرد، الثلج، الحمام الزاجل، الخيول، الريح، الطيور، الظلال، الظلام، الظهيرة، العصافير، الغيوم، اللقالق، الليل، النجوم، النهر، بحار الدنيا.

إن الاهتمام الذي أبداه القاص بعوالم بيئته، ليس مرده الإخلاص، أو لنسمة الحب المكاني، المنصب على تفاعل خير يبديه الإنسان تجاه بيئة شهدت معه وقائع حياته بكل تفاصيلها، معنى هذا ؟ إن إخلاص القاص لبيئته لم يكن إخلاصا من هذا النوع فحسب إنما هو شيء ينغرز في أعماق النفس لتظهر بين الحينة والأخرى على شكل شطحات صوفية تكلل اندماجه الثقافي والاجتماعي ومن ثم الروحي في بيئة هذا المجتمع وأحداثه. هذا الشئ هو الذي جعل شخوصه أكثر قدرة على التفاعل المباشر مع دالات هذه البيئة تساعده في ذلك ذاكرة خصبة كثيرا ما تمد أجواءه القصصية بانتقالات تشرق فعل الحدث وتسهم في تنويره، تزاد على ذلك قدرة معرفية أبداها السارد في توصيفاتها، فهو وصف عمومي شامل يمتاز بالدقة في تقصيه للأحداث وترسيمه للتشكلات والمرجعيات.

ترسيم دالات الطفولة:

يمكن استيضاح دالات الطفولة في ذلك النهر الغريب، على نحو مميز لان هذه المجموعة قد احتفلت بالطفل احتفالا كبيرا، فالكاتب كان ماهرا في سبر أغواره وتحليل عوالمه وتبيان انهياراته، وتصوير حالاته الإنسانية المختلفة، لأجل ذلك بدت المجموعة وكأنها كتاب الطفولة، المسجل لأحداثها، الكاشف لانفعالاتها، ورب وقفة يسيرة أمام صفحات هذا الكتاب قد تكون كفيلة بإبراز مشاركة هذه المرجعية في لغة أداء هذه الدالات وصيرورتها منهج تعبير متكامل انتظم أسلوب التعبير في أداء نجمان ياسين.

1ـ **معجم الدلالة:** يتبين لنا من دراسة وتحليل هذه الدالات، انه يمكن إقامة معجمين لهذه الدالات، الأول تسرد فيه الدالات الايجابية التي شكلت سيرة حياة الأطفال أما الثاني فأنه يحوي على الدالات التي أصدرت الحالات السلبية التي مرّ بها (الأبطال) الصغار في أعمال هذه المجموعة:

المعجم الأول:

معجم الدالات الايجابية [1]، وتفصيل أداء هذا المعجم في أعمال المجموعة قد توزع على النحو الآتي:

الأماني والأحلام، الانتصارات، البحث عن الحقيقة، البراءة، التخطيط، التساؤل، الرفض، السعادة، اللهفة، لعب الأطفال، المطاولة.

---

(1) انظر: صورة أداء هذه الدالات في أعمال هذه المجموعة.

المعجم الثاني:

معجم الدالات السلبية [1]، أما توزيع مستويات هذه الدالات في قصص المجموعة، فقد انتظم على النحو الآتي:

الازدراء، الاستلاب، الاعتداء بالضرب، الانتقام، الانهيار، التردد، تبرير الأفعال السلبية إيجابا، الحرمان، الخوف من المواجهة، الخيبة، الشعور بالإحباط، الضعف، الضياع، الفقر، المشاجرات، اليتم.

2ـ صورة الأداء: تنوعت صور أداء الطفولة في هذه المجموعة كثيرا، لكن الظاهر في أداء الكاتب ميله إلى اعتماد الجملة الفعلية القصيرة بؤرة أدائية متميزة فالجملة هذه توفر لفعل الحدث انطلاقة سريعة نحو التصعيد لما لهذه الجملة القدرة على التمحور والتجديد، فضلا عن قدرته على إثارة الفعل الحركي، في مستوى أداء الصورة، نظرا لما لهذه الصورة من قدرة تتابع حركات الطفل المستديمة واستيعاب الفيض من طاقته الحركية، وهذا يعطي لدلالة الانطباع في واقع القصص تشويقا يسرع من استجابة المتلقي ويدغدغ كوامن نفسه، والمعروف أن الفعل في هذه المركبات القصيرة غالبا ماكان يحمل معه شحنات انفعالية عالية، هذه الشحنات تكون مادة (رسالة) لأحداث الاستجابة بين فعل الحدث ومولده من جهة وبين الكاتب ومتلقيه من جهة أخرى، ولعل إدخال الفعل المساعد (كان) في معظم تفاصيل الأداء لعمل الشخوص وتحركاتهم، كان له كبير الأثر في الإشعار بالعمق الزمني التي تصطنعه دلالة هذا الفعل في سياقات تلك الأحداث، وهذا أمر

---

(1) تتبع صور هذه الدالات في قصص المجموعة.

متطلب في مستويات أداء القصة عند نجمان ياسين، إذ أن تعوله على الماضي كثيرا جعل قصصه تستمد لفضاءاتها المغلقة آفاقا سحيقة من الامتداد تشكل انطلاقة حرة لحدثه وتضفي على صيغة أداءه سلاسة وشاعرية يحكمها توغل الاستعارات وانسيابيتها في البنية الكنائية، مما زاد على لغته تجذرا بلاغيا استطاع أن يهيمن على معظم مركبات اللوحة الصورية.

3ـ ترسيم لوحات الطفولة في ذلك النهر الغريب:

نهض البحث على تصنيف هذه اللوحات وفاقا للترتيب الآتي:

لوحة الفقر والثورة: حاول الكاتب في هذه المجموعة إن يبرز بعضا من الجوانب المظلمة التي أثارها فعل القص عنده، وقد كان الفقر دالة إنسانية مهمة توزعت معظم أعمال هذه المجموعة، فهو قد يكون بدء فعل ثوري جبار يكتسح عالم الرجال، الرجال المجرمون الذين يضربون الصغار بعصي منقوعة بالماء والزيت: " **اشتعلت عيوننا غضبا ولهفة، وخيل إلي أنني اسمع صوت ارتطام الدم في صدري** "[1]. وقد ينقلب هذا الفعل في المجموعة، إلى أمنية، أمنية باهرة يكون كل شيء إزاءها تافها، ضئيلاً "**شعرت إن كل الأخطار ليست بذات أهمية مقابل ما سنحقق من نصر على العدو المشترك لنا، فالخوف والمرض بأكبر من الهدف الذي سنصل إليه سوية** "[2]. غير إن هؤلاء الأبطال كانوا جياعا، حفاة، ملابسهم ممزقة، وأجسادهم ضئيلة:

---

(1) قصة الحدث، ص 7.

(2) قصة الحدث، ص 8.

" كنا نسير وملابسنا الممزقة تلتصق بأجسادنا الضئيلة فتبرز الأعضاء الدقيقة وتجسد ثنايا الأجساد "[1]

لوحة العيد: أما صور العيد، فقد ظهرت في المجموعة متناثرة، فهو تارة فعل أنساني خير متمني يحبه الأطفال ويتلهفون للقائه: **" وحي يصرخون بلذة ملتاعة: متى يأتي ؟ لقد تأخر أنت تقولين انه سيأتي منذ أكثر من شهر، متى يأتي"**[2].

وقد يكون العيد صورة لرجل طيب يحب الأولاد ويتحمل مشاق الطريق من اجلهم **" انه يقترب قاطعا الطرقات الشاسعة والآماد البعيدة ليفرحهم "**[3].

ولكن هذا العيد نفسه قد يكون عبئا على الفقراء منهم **" وقفنا ننظر وعيوننا متعلقة بحركات شفاه المعلم الذي يقرأ الأسماء، وكنا نهنئ بعضنا بالضحكات الخفيفة والقصيرة فسنرتدي بدلات جميلة في العيد وسنستطيع أن نتجول في الحدائق والأسواق دون خوف من البقاء بين جدران دورنا خجلا كما كان يحدث في السابق حين لانملك بدلة جديدة "**[4].

لوحة المدرسة

شكلت لوحة المدرسة صورة تكاد تكون شائعة في قصص هذه المجموعة فهي تتناول في مفرداتها دالات متداخلة ومتشابكة، وهي إن كانت قد صورت

---

(1) قصة اللصوص، ص92.

(2) قصة المنارة، ص 79.

(3) القصة نفسها والصفحة نفسها.

(4) قصة الحدث، ص10.

المدير مثلا، أو لنقل أنها صورت حقد المدير على الفقراء من الطلاب إلا أنها أبرزت في الوقت نفسه حب المعلم للخيرين من أبنائه:

قلت للمعلم:

عيروني بأبي... قالوا أنت ابن خائن... ابن لص وبدأت البكاء من جديد

قال المعلم: اسمع... والدك رجل حقيقي... رجل ونظر في عيني وأكمل: آباؤهم لصوص، وستعرف هذا عندما تكبر[1].

وقد يصير هذا الحب ثقة مطلقة بالمعلم:

" سأل الأول ثانية: هل تصدق كلام المعلم في المدرسة

سأل الثاني: أي الكلام

أجاب الأول: يقول إن المنارة قد شاخت وهرمت وان الزمن هو الذي جعلها تميل

همس الثاني بقناعة: المعلم يعرف كل شيء "[2].

لوحة الحب

الحب عند الأطفال، عاطفة إنسانية نبيلة، لذلك فهم يتفاعلون معها بعفوية مطلقة، ويستلذون بما تفرزه هذه القوة الانفعالية من اشتراك وجداني

---

(1) قصة البكاء، ص 110.

(2) قصة المنارة ص 88، وثم لوحات أخرى تصور بعضا من المشاهد المتفرقة التي تعنى بإبراز الجوانب المشرقة في حياة الأطفال التلاميذ، انظر لوحة: فارس الصف في قصة المنارة ص 81، ولوحة: تحية المعلم في قصة الحدث ص 12.

واستجابات نفسية واعية تصور علاقتهم بمجتمعهم، فحب الفقراء مثلاً يكون عندهم ميزة إنسانية متفوقة:

" وبدؤوا الهمس والإشارة إلي، وبدؤوا يتلامزون، اقتربت منهم كالمجنون، أردت تمزيق ملابسهم الجميلة والغالية الثمن وقلت:

ـ أبي يحب الفقراء وليس خائناً

علّق احدهم: هه... الفقراء

أضاف آخر: الفقراء لصوص وشحاذون "[1]

أما النهر فقد كانت أمنية لان الخوض فيه طريق إلى النقود **" لم أكن وحدي أحب النهر، فكل أصدقائي يحبون النهر يحبونه ويتحدثون عنه دائما يتكلمون عن النقود الضائعة في عروقه "**[2].

والصغار في ـ ذلك النهر الغريب ـ يكنون للنهر عشقا كبيرا ففيه مناجاة للحصى، وصداقة مستديمة للأسماك **". سرنا نحن الأولاد المهزولين تجاه النهر الذي كنت اعشقه، النهر الذي أود أن أسبح في أعماقه لكي أناجي الحصى وأكون صديقا للأسماك "**[3].

وقد يعلن الحب ميزة أخرى أكثر تفوقاً، وانه الفعل الإنساني البهيج الذي يجمع الأم وصغيرها في علاقة حميمة، علاقة معرفية من نوع خاص.

---

(1) قصة البكاء، ص 109 ـ 110.

(2) قصة اللصوص، ص 93.

(3) قصة اللصوص، ص 92.

" قال الأول للثالث، أنت تعرف أمه، إنها تعرف حكايات كثيرة وهي تفهم في كـل شيء، هـيمن الـصمت ثقـيلا وبـدت الانفعـالات في عيـونهم الملتاعـة بـالحيرة والمفارقة في أشكال عجزوا عن تجاوزه، فقال الثالث:

ـ حسناً أمه تعرف كل شيء "[1].

ولكن هذه الأم قد تصبح ذكرى، ذكرى بعيدة، إلا إنها غالبا ماكانت تقترب من عالم الملائكة:

" كانت أمه تقول، إن الملائكة مخلوقات شفافة كالهواء لايبـصرها إلا المـؤمن العابد، وإنها تحرس القصر وتقذف على أهله الرزق الوفير "[2].

أما الأب فله في أعمال هذه المجموعة لوحات متعددة، فهو أولا القوي المنقـذ الذي لا يخشى أحدا،

"كنت مؤمنا إن والدي سيخرجنا ولن يخشى الشرطة فالعصا التي عنده تمنحه القوة وهو إلى جانب هذا قـويّ الجـسد، وذراعـه متينـة، اسـتطاع بهـا ذات يـوم أن يكسر خشبة استعملناها كوقود في التنور"[3].

وهو الملاذ، الحامي الذي لا يتوانى لحظة في الدفاع عن ولده:

---

(1) قصة المنارة، ص 83.

(2) قصة جوار قصر شاهق، ص 50، وهناك لوحات أخرى للام انظر: لوحة الأم الملعونة، في قـصة: جوار قصر شاهق ص 56، ولوحة الأم الساحرة في قصة: الطائر ياصديقي ص 122.

(3) قصة اللصوص ص 99.

" لم ينقطع بكائي فاحتضنت جسد أبي، كنت اشعر إنني ضعيف وفي حاجة إلى من يحميني وفكرت أن باستطاعة أبي، أن يحمل كيس القمح بسهولة كما كان يفعل في السابق، وأنه قويّ... قويّ إلا ما لا حدّ له "[1].

والأب أيضا، رمز أسطوري ينغـرز فعلـه في ذاكـرة الطفولـة بقـوة، لـذلك فـأن الطفل يبقى ينظر إلى هذه الصورة بإجلال، وهو أيضا لايقبل بديلا عنها " **ومن داخل الغرفة كان صوت رئيس الشرطة يجيء مرتفعا وصـوت أبي أشـبه مـا يكـون بـصوت مريض إصابته الحمـى، فأضـحى منكـسراً، لينـا، غرسـت رأسي في الأرض بـدأت ابـكي ولكن بصوت عال هذه المرة، ودون أن انظر إلى أصدقائي "[2].**

لوحة صيد الطيور

وهي لوحة شائعة جداً إذ إن تشكيلاته الصورية، تكاد تتوزع معظم أعمال هذه المجموعة ويبدو أن السبب في ذلك، هو عملية صيد الطيور نفسها لان هـذه العمليـة مـن الفعاليـات التـي تـستثير نـشاط الطفـل وحيويتـه وهـي أيـضا، مـن الفعاليات الإنسانية المستحبة التي يكون تعلـق الأطفـال بهـا نـاجماً عـن تعلقهـم بفعل رجولي سام، يدفعهم إلى الاعتقاد بأنهم رجالا فعلاً " **أخرجت آلة الصيد مـن جيبي المنفوخ بقطع الحصى الصغيرة، أسدد بدقة، الطائر يلهـو في فرحـه البهـيج، أسدد، ثم أطلق وأهرع راكـضا وعينـاي معلقتـين بالطـائر الـذي يتهـاوى بـسرعة خارقة، التقطه، اخرج منديلي وأطوق منطقة الجرح، أضمه إلى قلبي، أضـمه وأنـا**

---

(1) قصة البكاء، ص 116.

(2) قصة اللصوص، ص 99.

ارتعش فرحاً فهذا هو الطائر الأول والوحيد الذي اصطدته منذ بدأنا الصيد "[1].

وصيد الطيور يولد لديهم القدرة على التخطيط والمتابعة والمطاولة، ومن ثم فان تحقق الانتصار يجعل نفوسهم تتوق إلى لحظة يكون فيها الطائر المسكين مجبولا بالدم والتراب " **سددت آلة الصيد بدقة بعد أن اخترت حصاة مدورة، حاولت ألاّ ترتجف يداي مددت قطعة " اللاستيك" ثم أطلقت قذيفتي التي وضعت روحي فيها، وإذا تهاوى الطائر هرعت بكل قوة دمي... التقطت الطائر من الأرض، كان ينزف، أخرجت منديلي وأحطت الجرح، وضعته على قلبي، بدأت اضحك بعنف، اضحك، اضحك "**[2]. غير أن هذا الفعل قد لا يحقق تقبلاً بيديه كل المتلقين إزاء الوحشية التي يمكن أن تتصور في عملية القتل هذه:

" أجاب الثالث: سترى... سترى.. آه انك هناك ستمسك الطيور وهي تحلق في الأفق بيديك، اعترض الثاني: لن نمسك الطيور

قال الأول: سنمسكها ونربيها في البيت

قال الثاني، الطيور مسكينة، تقول أمي إن للطيور أبناء وبنات ومن يقتلها يكسب خطيئة الأيتام "[3].

والأمهات ـ أحيانا ـ يجعلن صيد الطيور ظلماً، والقائمون على تنفيذه ـ عندهن ـ ظُلاّم وملحدون:

---

(1) قصة الطائر ياصديقي، ص 120.

(2) القصة نفسها، ص 128.

(3) قصة المنارة، ص 82.

"اقترب احد الأولاد من شجرة تحتضن عشرات العصافير، تناول حصاة سدد بدقة ثم رماها نحو الأعلى، فسقط عصفور على الأرض، وإذا اقتربنا منه وجدناه مجبولاً بالتراب والدم

صرخت امرأة: أيها الظالم قتلته

وافقت أمي: الظالم قتله "[1].

ترسيم دالات التراث

شكل التراث مرجعية مهمة من المرجعيات التي أظهرها الكاتب في أعمال مجموعته القصصية، وبين، إن استخدام المؤثر الشعبي في قصص هذه المجموعة جاء يمنح للّوحة بعداً دلاليا مهما نظرا لتعكز بناءات اللوحة الشعبية والأساطير على الخيال كثيرا، لذلك لا مناص لنا من الاعتراف، بان نزوع الكاتب إلى أجواء هذه الأساطير كان نزوعا إلى الماضي، الماضي الجميل، المتدفق خصبا وحيوية، لقد آثر القاص في تشكيلاته لغة معينة استمد أجواءها وعوالمها التعبيرية من طاقة النص في بنية الموروث الشعبي، وما دام الأمر كذلك فان تقريب مفهوم الشكل وتقاليده لأذهان القرّاء عن طريق مقارنته بغيره من الأشكال الأدبية الأخرى التي قد تشاركه في بعض الملامح والقسمات، يصبح في هذه الحالة أكثر إقناعا وتيسيرا لتقبل خصائصه ومميزاته"[2]. غير انه حاول أحيانا أن يقولب بناء بعض المؤثرات الشعبية على نحو يقربه من بناء الأسطورة على اعتبار إن

(1) قصة، في الظل... تحت الأشجار، ص 81.

(2) انظر: القصة القصيرة، للدكتور سيد حامد النساج، دار المعارف القاهرة، د. ت، ص 14.

الأسطورة وجه جماعي للعرف الشعبي، يعـاد تنظيـم وحداتـه وفـاق عـرف الجماعـة وطبيعتها البيئية والشعبية، معتمدا في كل ذلك تشكيلات في الإيحـاء متطـورة جـاءت لتعبر بحرية عن مبدأ الاعتبار الذي يتساوق فيه طرفان متناقـضان، الأول يحتـل عـالم الواقع المضطرب لشخوصه وأفعاله، أما الثاني فهو عالم أثيري محبب ينفر إليه الطفـل ويتودد إليه، ذلك هو عالم الأسـطورة أو الحكايـة الـشعبية، ولا مـشاحة في ذلـك، لان الحكاية ترتبط أولا وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع أو عـلى اقـل تقـدير بمحاكـاة واقـع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه "[1]. إن صياغة أشكال أدائيـة للـتراث تـستدعي الإخـلاص والصدق في التعامل مع سمات هذا التراث وصفاته، لان في هـذا الأداء غوصـا لأعـماق سحيقة يكون آفاقها خيال متوقد يبرز إمكانـات الأداء عنـد الكاتـب، معنـى هـذا، إن لنجمان ميسماً خاصاً في تعامله مع أشكال التراث الـشعبي، لـيس بقدرتـه الفائقـة في الاندماج مع واقع هذه الحكايات الشعبية، بل من خلال قدرته على استحـضار هـذه الأفاق أو في استجلاب دالته الـشعبية، ومـن ثـم التهيئـة لـصياغة اللوحـة التـصويرية الخاصـة بهـذه الدالـة أو تلـك مـن الـدالات الـشعبية التـي شـاعت كثـيرا في أعـمال مجموعته القصصية، ويبدو للوهلة الأولى أن ثم مطالعة عجلى لـصور هـذه الـدالات تكشف بعمق مدى توغل صناعة الصورة الـشعبية في لغـة الأداء عنـد نجـمان ياسـين ويكفي للتدليل على ذلك، هـذا المعجـم التعريفـي الـذي أقمنـاه في دراسـة وإحـصاء الدالات الشعبية التي جاءت في قصص المجموعة [2].

---

(1) انظر: الحكاية الشعبية، للدكتور عبـد الحميـد يـونس، مـشروع النـشر المـشترك، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، والهيئة العامة للكتاب، القاهرة. د.ت. ص 5.

(2) تابع صور أداء هذه الدالات في قصص، المنـارة والبكـاء وفي الظـل... تحـت الأشجار والحـدث ولحظات من حياة سرحان وجوار القصر الشاهق

اللوحات	الدالات
الأثاث	الحصيرة، الزنبيل، مسبحة الشيخ، المدفأة، العصا
العيد	المنارة، الكف الزرقاء، رمضان
الملابس واللعب	العباءة، لعبة الجولة
عناصر البيئة	المختار، ابن البك، أفندي، البقرة، الأبوذيات
يوم القيامة	الجنة، النار، الملائكة، الأنبياء، الصالحين
الجن	الجن، السعلاة، العفاريت، روح الشيطان

أما المعجم الثاني، فأنه يكرس لدراسة فن صناعة الأسطورة عند نجمان ياسين، من حيث علاقته بالبيئة باعتبارها منشأ فكريا والعرف بوصفه معدلا وموجها لدلالات فعل القص في الأسطورة الشعبية، وقد تمثل النظام التشكيلي لتوصيف أفعال الأسطورة في المجموعة على النحو الآتي:

1. **لوحة الأميرات المسحورات**

البؤرة المكانية: عين كبريت

التمثل الحدثي: يجعل الكاتب من البؤرة المكانية لوحة خلفية، هذه اللوحة تضفي جمالية على جمالية الوجه المعلن في صورة العرف الشعبي عن حقيقة "عين كبريت" من حيث أنها دالة شعبية راسخة.

الراوي في القصة: الأم

صورة الأداء[1]: تقـول أمـي: **"إن الأمـيرات المـسحورات يخـرجن مـن كهـوفهن الموغلة في أعماق النهر في ليالي الـصيف، وعنـدما يكـون القمـر في منتـصف الـسماء يكشفن عن أجسادهن البلورية ويحللن شعورهن التي تشبه لمعة الذهب، ويبـدأن الاستحمام في البركة بمرافقة الرقص والغناء الذي يجعل صـخور جـرف النهـر يتـصدّع طرباً "**

2. **لوحة المنارة المائلة:**

البؤرة المكانية: المنارة

التمثل الحدثي: يكون ميلان المنارة معادلا موضوعيا في التوفيق بين نمطين مـن التفكير، الأول: يمثل الجدة ويعتمد الأسطورة قالبا فكريا على حـين نلاحـظ، إن الثـاني، هو المعلم الذي، يتخذ المنطق العلمي ركيزة في تفسير هذا الميلان.

الراوي في القصة: الجدة

صورة الأداء[2]**: " تذكر الأول حكايات جدته عن المنارة المائلة التي كانت ـ وكما يقال في السابق ـ منتصبة كرمح فارع وحين مرّ الرسول عليه الصلاة والسلام من قربها في احد أسفاره ذات يوم سلمت عليه فلم يرها، ولهـذا ظلـت منحنيـة لن تستقيم حتى يعود مرة أخرى فيرد التحية، وحينذاك سـترجع منتـصبة كـرمح فارع".**

(1) انظر: قصة الطائر ياصديقي، ص 124.

(2) انظر: قصة المنارة ص 88.

3. **لوحة الخضر عليه السلام**

البؤرة المكانية: القصر الشاهق

التمثل الحدثي: اعتمد القاص هـذه الحكايـة للتـدليل عـلى قـوة ومنعـة هـذا القصر الشاهق، ويبدو أن انعدام الحركة ومظاهر الحياة في أطراف القصر قد زاد على غموضه غموضا، مما دعا الكاتب إلى جعل شخوصه (الأطفال) يتصورون أن ثمّـة فرقـاً بين الجن والعفاريت تسكن في القـصر رغبـة منـه في إثـارة الرهبـة والتـشويق، وهـذا ومطلب متقصد في قصص الأطفال وحكاياتهم.

الراوي في القصة: عجائز الحارة

صورة الأداء[1]: " **فكر الأول... تقول عجائز الحارة، إن القصر قديم قدم الزمن، وانه يعود لملك من الملوك القدامى للجن، اقفـل علـيهم الخـضر عليـه الـسلام طوقـا محكماً وجعلهم سجناء في أعماق أعماق ارض القصر في غـرف مـن حديـد يلحـسون جدرانها بألسنتهم الحادة ويريدون الخلاص واختراق هذه الجدران** ".

4. **لوحة ابن الفقراء محمد**

البؤرة المكانية: القصر الشاهق

التمثل الحدثي: استعارة أجواء الأسطورة وتقمصها لإثارة الحس الطفولي عنـد " وفاء " **رغبة في استظهار القوة على اعتبار إنها فعل رجولي ممتع يثير عالم الأحاسيس ويدغدغ بؤر الانفعال في شخصية الطفلة " وفاء** ".

---

(1) انظر: قصة جوار قصر شاهق، ص 55.

الراوي في القصة: الطفل البطل

صورة الأداء[1]: **"وتذكر الأول الحكايات المثيرة والخارقة التي رواها لوفاء عن ابن الفقراء محمد الذي بعج برمحه القاسي طبل الحديد وتحدى " الديو "[2] في شرب ماء نهر كامل ولف على بكرة الليل والنهار ثم قتل وحوش البر والبحر وتزوج الأميرة ابنة السلطان ".**

5. **لوحة الأفعى أم عشرة قرون**

البؤرة المكانية: المنارة

التمثل الحدثي: إثارة مكان الخوف لدى الأطفال الذين قرروا اعتلاء سلالم المنارة، هذا الخوف الذي صنعه الكاتب ولد في النص تسويعا منطقيا لدلالة فعل الصعود، إذ إن أي تفكير بالعودة، قد يجعلهم لقمة سائغة لهذه الأفعى اللعينة.

الراوي في القصة: مجهول

صورة الأداء[3]: " كما لو كان الأول مضطرا لإفشاء سر لايستطيع دفنه في صدره، همس يقولون: إن الأفعى أم عشرة قرون تعيش داخل المنارة وإنها تستطيع أن تلتهم الإنسان بلقمة واحدة ".

---

(1) انظر: قصة جوار قصر شاهق، ص 55.

(2) (الديو) حيوان خرافي أقرب ما يكون إلى الفيل أو الخنزير الوحشي.

(3) انظر: قصة المنارة، ص 87 ـ 88.

خاتمة:

مجموعـة (ذلـك النهـر الغريـب) سـجل حافـل عـن الموصـل، قـصة وأحـداثا وبطولات وليس أمامنا في هذا الموقع شيء سوى أن نهيئ أنفسنا لاستقبال مثـل هـذه الأعمال بكثير من الغبطة، فهي عمل متكامـل صـادق، تـاريخي، يوثـق بأحداثـه سـير أبطاله وترسم آفاق تحولاتهم. إنها البؤرة التي تحدد (الموصل) فضاء ينطلق منها فعل الطفولة الثوري، عبر لغة أدائية متميزة، ساعدت ذاكرة السارد المعرفيـة عـلى تنـشيط دلالاتها وإيحاءاتها والمجموعة، أخـيرا، كـشف عـن علاقـة تفاعـل ايجابيـة بـين اللغـة بوصفها قالبا شكليا وبين المرجعيات على أنها طاقات انفجارية هائلة تولد غائية الأداء في لغة القص.

الفصل الخامس

سيمياء النص

الخرق واقعا مشفرا

"ليلى العامرية" لأمير الحلو

مهادا

الفصل الخامس

سيمياء النص

الملخص:

ان "سيميائية النص" في رواية (ليلى العامرية)، للكتاب أمير الحلو، تنبع من تأسيس المؤلف لشفرته في التوصيل على وفق فكرة شاملة، إنسانية جامعة تسعى الى التوغل في بنيات نص العرف الشعبي وأبطاله، إذ أن الكاتب كان قد مزج بين هذا الأصل التراثي ومرجعياته الواقعية وتراكمات فعل الأبطال عنده. كل ذلك جاء عبر لغة رائعة، رقراقة تمثل مستوى أداء الصورة، في (ليلى العامرية) المسيرة هنا لصالح النص في تلبس محكم يضم بعضاً أو كلاً من سمات الشخصيّتين.

فاعلية العنوان:

تكمن سيميائية النص في حركته على الإدارة والمناورة بين ما هو عميق في تشكيلة النص وما هو ظاهر سطحي منكمش على هيئة عبارة تعرض للوحدة الكلامية فتوسم جدار الحدث وحركيته في الفعل المنتج، وتقوم فاعلية هذا العنوان على التواصل بين الحدث ببعديه: الإيحائي وأداته تخييلية مستثارة، وما يمكن أن يعلن على مستوى دلالة القوى الفاعلة في النص، فضلاً عن سلاسة في اللغة تعبر عن مدلولات قوة الفاعلية ومرجعياتها التاريخية والشعبية بحيث تتشكل فيها بؤرة للتواصل، هذه البؤرة هي التي تؤيد صلاحية الرمز السيميائي أو صوابيته في استنهاض الفعل الكامن في دائرة الكلام، بوصفها وحدة تعبير متطورة تنحرف قليلاً أو كثيراً عن مستوى نظام الأداء وكفاءته الذهنية لدى

المتلقي.

من هنا، فان على المنتج الثقافي، أن يجمع بين سمتين أساسيتين من سمات توصيل دلالة العنوان ورمزيته، أولى هاتين السمتين قدرته على التفرد فيما ينقل، ثم قدرته على التفرد عن التعبير فيما ينقل، أو لنقل قدرته على خرق المعتاد فيما ينتج، معنى هذا أن قدرته في الخرق تتبع من التزامه للفعل واقعا مشفرا ومرسلا له.

نقول: والثانية من هاتين السمتين، امتلاكه للغة تضم هذه الوقائع الحياتية على هيئة فعل درامي يصنع تناميه بلطف رمز الرسالة في التوصيل.

يعني هذا، أن المتلقي عليه أن يوحد بين الواقع الحركي السريع المتجدد المضطرب أحياناً وشفرته المرسلة عن طريق أحداث توافق في الأداء بين حركية النص ومناورة اللغة فيه، لأن ترسيم الكتابة في زمن الحصار يحتم على المبدع امتلاكه للمناورة والتخاطر في آن واحد، التخاطر عن طريق استلهام أبعاد الماضي المنصوص في بعض سحره أو جماليات التعبير عن النص فيه، والمناورة في أدواته وتقناته ولاسيما المتجددة منها.

ان السارد قد استطاع أن يضفي على فعل هذا التراث جانباً أكثر شفافية وإشراقاً، تجعل هذا الجانب المستجد في شخصية ليلى العامرية مثالاً ثورياً مصنوعاً بروية وتحكم، الا أن خيوط المبادلة كانت وثيقة بين أصلها المؤسس عرفياً ووجهها المشفر في لغة الرواية.

يقول الراوي: "وكان من أهم ما حققناه هو قيامي بتحفيظها لكل أشعار قيس بحب ليلى، واهديت لها نسخة من مجنون ليلى لأمير الشعراء أحمد شوقي،

وطلبت أن تحفظها عن ظهر قلب [1]

إن الانزياح المتحقق في دلالة فكرة الحب، يوازي الربط الجدلي بين مفهومه الأول، مرضي سلبي، إنساني عام والثاني فكري ومشرق ووثاب يتخذ الشهادة معياراً للمفاضلة في كينونة الحب.

ولا ريب، فإن إثارة هذا المدلول وإقامته قانوناً للمفاضلة، عن طريق إثارة الجانب المضيء في فكرة الحب الأسطوري، شكلت عند العامرية الثانية ثيمة مكانية مستجدة، سوغت بناء وحدات النص على ضوء ترابط سعي الى استلهام واقع الفكرة حباً أزلياً يفجر ذاتية المكان.



بذلك استطاع الرواي أن يزيح (ولو مؤقتاً) الأثر السلبي المتحقق زمناً في اسطورة النص، وعلى نحو متميز، ان الإزاحة عنده قد تبدت في أمرين:

الأول: اندماجي سعي فيه الراوي الى الربط بين مدلولي المشهد، الخيالي والآني، اما الثاني فهو انزياحي لأنه استطاع ان يحرك من ذاتية المشهد، ما نعنيه المشهد القديم الحافل بالإثارة والخيال والثبات الى مشهد تطفح فيه كثيراً الحرية والحركة والواقعية.

يقول: "**وتشير السيارة في الشارع المؤدي الى منطقة (أبو غريب) حيث تقع**

---

(1) ينظر: رواية ليلى العامرية، لأمير الحلو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000م، ص46.

داري في منطقة (حي القضاة)، ومن بعدها منطقة العامرية حيث تسكن "ليلى" [1]

ففي خطاب الشفرة هنا حكمة بالغة، تجعل تفرد الانسان في السلم الحضاري ليس مقياساً لتفاوت القيم، إنما تفرده مبني على الديمومة والاستمرار والمطاولة مع المحافظة على النصر وعفته، هذا هو قانون الانسان العراقي الذاتي إزاء طغيان الحضارة وانحسار قيم الروح فيه، ويبدو ان الخفي في تميز هذا الانسان جبروته الآدمي وقدرته الخرافية على التفنن في الدفاع عن نفسه وعن قيم الأصالة فيه، حتى لو كان هذا الدفاع متمترساً في مرحلة ما بعد الشهادة:

لتنظر الى قوله: **"هل تعلم، أن هم النساء خلال مدة سقوط الصواريخ الإيرانية بشكل عشوائي على بغداد هو الخوف من الموت تحت الأنقاض، وهن بملابس البيت أو النوم الاعتيادية ويزعهن تصور منظر رجال الإنقاذ وهم يرفعوهن شبه عاريات أمام أنظار الناس"** [2]

فقدرته في الدفاع عن نفسه تصيرهُ حالة استنفار دائمة، هذه الحالة تضعه في صراع مع نفسه مع قيمه الروحية التي ترسبت في قاع ذاته، ولا ريب أن مرد ذلك كله، هو أن هذا المخلوق، متفاعل (بدافع الخوف والإثارة) مع نفسه في خلقتين، خلقة طبعته الجبلة الأولى، قوة قابيل في ارتياد مجاهيل قوانين المعرفة، هذه القوة أفرزتها فيه مكونات التأقلم مع شتى المثيرات المادية: **"ان الانقطاع الإجباري عن اللحوم والدهون والحلويات يمثل حالة صحية، جعلتنا شعباً رشيقاً سألتها فجأة، هل تخبزين الطحين العجيب الذي نستلمه ضمن البطاقة**

---

(1) ينظر: الرواية نفسها، ص59.

(2) الرواية، ص54.

التموينية، كما تفعل النساء" [1]

وخلقة أخرى قديمة، قدم الإنسان نفسه، هذه الخلقة آدمية أيضاً، ولكنها تنسب هذه المرة الى هابيل، الطيب الودود الى درجة تراه فيها منغمساً حتى أذنيه في ذات نفسه المشرقة طبعاً، عندها قد تجده يشعر بالتلذذ إزاء ما يقع عليه، ويكشف أمامه مديات إنسانية تجره الى مداخل صوفية قالت ليلى: **"أكرر عليك أنني لا أخاف الموت ولكن ما يقلقني حقاً ان أموت وأنا لا أرتدي بنطلوني المفضل"** [2]

والإنسان الأخر، الانسان البعيد، الذي يأتينا محمّلاً بالقنابل والصواريخ، ولد هو الأخر يحمل هماً ذاتياً، أول هم له أن يتعلم لكنه تعلم كيف يقتل، بعد أن قتل نازعه الهم الأول مرة أخرى، أراد أن يتعلم ففكر، أول ما فكر به تعلم كيف يواري جريمته.

قال: **"قال الجنرال شوارسكوف في مؤتمر صحفي عقده خلال القص الشامل أن طياراً أمريكياً شاهد سيارة مدنية تعبر جسر الجمهورية في اللحظة التي كان عليه أن يضغط على الأزرار لتنطلق القنابل التي تهد الجسر، ولكن (إنسانيته) تغلبت عليه فقام بدورة كاملة بالطائرة حتى تأكد من مرور السيارة وخلو الجسر فقام بواجبه الإنساني"** [3]

هكذا، تعلم كيف يتخلص من جريمته، إنّ قانونهم الحضاري متنوع الأقطاب مزدوج، فإذا كانوا لا يقتلون فرداً واحداً، إلا أنهم يسمحون بالقتل

---

(1) الرواية، ص52.

(2) الرواية، ص55.

(3) الرواية، ص9.

وإباحته، مجزرة جماعية، من الأطفال المحروقين والنساء المشوهات، وسراديب لا تحصى من الظلمة تجعل طغيانهم الفكري غروراً يزرع في كل مكان شعار عنت وأذى:

قال: **"دخل أحد زملائي هلعاً باكياً بحرقة هسترية: جريمة، جرية بشعة، انهم مجرمون حقاً، لقد قتلوا مئات الأطفال والشيوخ كيف يرضى الله بهذه المجزرة، يا إلهي هل هم بشر حقاً، تحلقنا حوله لنعرف ما حدث، ومع نوبات البكاء الشديد وسيل الدموع، قال: لقد ضربوا ملجأ العامرية قبل الفجر وحرقوا الذين لجأوا إليه"** [1]

وقد يستحيل فعل البطولة في عنوان "ليلى العامرية" خاتمة لفعل إنساني متمنى، فهو أنجاز عراقي خاص يستجمع قواه من حالات التفرد المكانية أولا، ملجأ العامرية، المحرقة، والمرجل، وليلى الفعل الإنساني المسجى، روحاً وجسّدا اما الإنسانية فقد بدت في الشهادة قانونا إلهياً، تلبسته ليلى العامرية، بعفة وإباء، قال: **"من بعيد وسط زحام شاهدت شقيق ليلى الصغير يبكي بحرقة اقتربت منه ووضعت يدي على رأسه، وفي جو لا مجال يه للتخوف من الأفراد أو الاستفسار عن هوياتهم، سالته بقلق: أين ليلى، لم أفكر بأنه سيسألني من أين تعرف ليلى، ازداد بكاء ونشيجاً وأشار الى حيث الملجأ"** [2]

إنه قانون التوحدّ، إذن، قانون السارد الذي وجد في سيمياء العنوان، بين وجه ليلى العرفي ذي الدلالة الأسطورية وليلى المتجددة دائماً، الفعل الثوري المتطلب إزاء حالة القهر والعنجهية والتفرد السلبي، لذا بات تصور الشهادة حالة

---

(1) الرواية، ص70.

(2) الرواية، ص71.

سامية يحكم بعده الأخلاقي في النقاء والطهر، قال: **"ولأنني زاحمت أحد الرجال وهو يؤدي واجبه، وكاد أن يقع من دفعي الشديد له، فقد سألني بصوت واهـن متعـب: عم تبحث يا رجل.**

قلت عن قتاة تلبس البنطلون تحت ملابسها.

ولا غرابة، فإن إثارة حركيـة العنـوان عـلى هـذا النحـو قـد صـيرت كـل أفعـال الشخوص وبطولاتهم أفعالاً إنسانية ملاحقـة لوقـائع الحـصار ومتابعـة لـه في أدواتـه وتقاناته، وغاية السارد في كل ذلك، إثبات وعي الطفولة لفعل الشهادة بوصفها لازمة عربية ارتضاها العقل الشعبي في كل مراحل تكونه، ولكنها في الواقعة العراقية، كانت ميزاناً للمجاهدة والمواصلة.

تشكل التقانات:

ان الفكر الإنساني العربي كان غالباً مـا يـسترشد العقـل الـواعي والمـنظم فـيما يبدع وينتج، لذا فإن المنتج الثقافي، ينبغي أن يتوازى مـع معطيـات العقـل الجماعـي وقدرات المنتج الكلامية، يزاد على ذلك حسن استقبال الموصل في رسالته، لأن التواصل لا يتم الا عبر خرق لذاتية المتلقي ورؤيته المعرفية، هذا معناه، ان المخرجات الثقافية إذا أريد له أن تبتعد عن انتحاء وتجلي النظـام المعقـود، فـان عليـه أن يـدرك أن ثمـة مستوى من الانزياح يحقق دالته الخاصة في التعبير، ومن ثم يؤشر ابتعاده أو اقترابـه عن بؤرة الواقعة وغايتها التوصيلية.

من هنا فإن أولى مهمات الأديب في الزمن المفـاجئ أو الطـارئ، ان يكـون سهلاً فيما يكتب، ذا عقل منظم يستطيع ان يجمع الواقـع المـستجد، انموذجـات حركة يشغل مساحة الواقع المكتوب، كل الواقـع، لأن الوقـع المنفلـت مـن ثبتـه يفرض تعاملاً أصيلاً في البناء والإنشاء، إذ إن تزاحم الحصار مـثلاً لفكـر الإنـسان،

تزاحم نفسي واجتماعي وحضاري، لذلك فان الكاتب عليه أن يدرك حدود لغته وإمكاناتها في تمثل ذلك فضلاً عن إخلاص مبتكر في التعامل مع لغة الواقع المزدحم بتناقضاته وآفاقه المتداعية، ولعل خير ما يمثل إمكانية التواصل في دلالة هذه اللغة، ان تكون مقوماتها معروفة ومتقلبة، إذا أخذنا بنظر الاعتبار كون المتلقي قارئاً إيجابياً متفهماً لدلالات الواقع المركزية ومتفاعلاً معها.

فإذا أراد المبدع ان يطبق مبدأ المفاعلة الإيجابية مع واقع الحصار من حيث أنه تغاير عن بنية الأصل يضطرنا الى التعامل معه، نقول، إذا أردنا أن نطبق مبدأ المفاعلة، عليه ان يفجر من واقعة الحصار بؤرة تشكيلية تتصاعد منها أحداث البطولة وتتطور عنها تعبيرة الكلام وغاياتها.

انزياح النص:

ان المتفحص لرواية "ليلى العامرية" يقف على حقيقة مهمة تتجلى في أمر مفاده ان الكاتب، كان قد اتزم الشهادة بؤرة إنسانية استدعى لها التراث الشعبي مؤسسا، ثم تصاعد مع فعل الحدث ليسبغ على ذاتية التراث قيماً اشراقية تضفي على قيمة الشهادة هالة نورانية تتصاعد مع ذروة فعل الحدث وتناميه، ثم هي تتراجع بتراجع أوليات القص ومرجعياته الإنسانية، فقد شكلت هذه الظاهرة في أدب الحرب، الماحة أو إضاءة حفزّت جملاً معينة أو تراكيب ذات دلالات خاصة للتنامي والظهور، هذه الدلالات كونت بؤرة العمق في معنى واقعة الحصار تأسيساً ومرجعيات.

ان المهمة الاولى التي اسندت الى لغة الرسالة في (ليلى العامرية) قدرتها في التوصيف قدرة جاءت شبه جامدة، او لنقل انها مقولبة على حدّ أنشائية الرواية، فجمادها يعني تهيكلها على فعل الرواية قصة واحداث وبطولات، فلا هي

تجاوزت غاية التوصيل، ولا هي تراجعت عن متابعة احداثها وخيوطها في الانتاج والتواصل.

يزاد على هذا، قدرة الاديب في البحث عن دلالات جديدة مبتكرة لا مكانات اللغة الشاسعة – فضلا عن قدرة في تسخير تداعيات هذه اللغة في التعليق بين وجهين مستمكنين من اوجه واقعة الحصار، الاندماج بين ما هو مشتغل وما هو مبتكر وآني ومفروض، وان اجمل ما فعله الكاتب في هذه الرواية، هو انه استطاع ان يقدم لنفسه لغة اقل ما يقال فيها، انها جاءت توصيفاً لفكرة الحصار من حيث انها حرب لا نقول ساخنة فحسب، بل كانت حرباً شغلت ضمير الانسان العراقي وقلبه، او انها فكرة استطاعت ان تتغرز عميقاً حتى في نفسه، من خلال ايراده لأنموذجات من أنماط التراكيب الفاعلة في واقعة الحصار.

"**هل استطيع النوم كالآخرين وسط احتفالية القنابل والصواريخ**"[1] وقد تتآتى هذه الفاعلية في الفاظ شكلت مروقا عن نمطية التعبير ومديات اشتغال اللفظة العربية في سياقاتها المتوارثة، لننظر الى قوله: "**فالطيار أتى وهو يبحث عن هدف اكثر كلفة ولا أذية، لذلك فانه سيمهلني ويتركني اموت ألماً واحتراقا لما اشاهده من حرائق تأتي على عصارة ما شيدناه من بناء وتقدم**"[2] فلا بأس عنده من التمثل الصادق للفظة المفردة حتى لو كان ذلك على حساب مرجعية اللفظة ودلالتها المعجمية، فلفظة "أذية" على الرغم مما فيها من ترهل في الصوت

---

(1) الرواية، ص12.

(2) الرواية، ص8. وتنظر ايضا دلالة كلمة "بطران"في سياقها، ص18.

والصياغة تجعلها اقرب الى الواقع الدارج، لكن ذلك لم يمنعه من اعتمادها بؤرة مؤثرة على صعيد الحدث كله. وقد يحاول استنطاق بعض دلالات الكنايات الخاصة او المجازات القرآنية المتداولة، قال: **"نعم، نعم، تعال، ولكن لا تقلق ان لم تجدني فلا ادري وانت لا تدري ايضاً ما ستحمله لنا الايام، فحالنا مثل الحطب الذي تلتهمه نيران لم نوقدها، وقد تخمد النيران وقد تشتعل اكثر، وفي هذه الحالةنحتاج الى وقود ووقدوها الناس والحجارة، فمن أين يأتي هذا الوقود، ان لم نكن نحن"** [1]

اذ إن حالات الانعكاس النفسي، لدى بعض ابطاله تجعلهم ينخرطون احياناً في جو من المأساوية والرعب، تحسبهم فيه اقرب الى البكاء، ليس خوفاً، وانما هو خوف كخوف الام على طفلها: **"هل يصدق احد ان يدمر كل ما هو جميل ومفيد في بغداد بهذه القسوة والحقد"** [2]

رواية "ليلى العامرية" رواية إحساس نقي وطاهر، إحساس إنساني شامل، ينبني حدثها من تفاعل عقل مبدع لتستكمل عقدها وتتنامى عبر لغة سهلة بسيطة واعية متجددة تتبدل بين الحين والآخر في انزياحاتها اللغوية ودلالاتها الشعبية المبتكرة، لذلك شكل النسيج اللغوي لبنية هذا العمل مزيجاً من الأداءات واللوحات التي جاءت لتكون دالة التفرد في لغة الحصار بوصفها لغة عراقية مبتكرة احتفلت بالحرب وجهاً وبالحب وجهاً آخر، فصدرت عنها من جراء ذلك جملة من القيم الإنسانية المتدفقة التي شكلت معجم الرواية الخاص لننظر الى تناسق الألفاظ الاتية: الجسور، السيارات، القنابل، الصواريخ، ليلى الموت،

---

(1) ينظر: الرواية، ص61.

(2) الرواية، ص12.

بغداد، الرصافة الكرخ، القاهرة، الانفجارات، ملجأ العامرية، مجنون ليلى، علي بن الجهم، أبو غريب [1]

هذا فضلاً عن الإمكانات التعبيرية التشقيقية التي أسست لمفهوم البنى المركزية في لوحة الحصار هذه البنى هي التي حولت الركود والتثاقل في لغة الرواية عامة الى تدافع لغوي منساب في لغة الرواية: انقطاع الكهرباء، توقف الثلاجات والمجمدات، الانقطاع عن اللحوم والدهون والحلويات، الطحين العجيب، البطاقة التموينية، النساء، ورجال الإنقاذ، المدن المقدسة، انعدام وسائل التدفئة، فقدان النفط، البنزين الأبيض، توقف الدوام إجباراً، الدراجة الهوائية للنقل، قطع الخبز السوداء، شاي غريب الشكل والطعم" [2]

ان ما بدا واضحاً في تشكل الرواية سلسلة استحكاماتها للقصص الجانبية المعطلة التي أبرزها الكاتب بوصفها مرجعيات لفعل الحدث أو التنامي شخوصه أو هي ارهاصات للزمان والمكان فيه [3]

والخلاصة: ان الحصار رواية تتطلب وعياً تاماً لضرورة تسخير تقنات الواقع وآلات تكونه، لتشكل واقعة للحرب، هذا ليس معناه الابتعاد عن مظاهر الحرب، بوصفها واقعة يومية، إنما مفاده أن نسخر الحرب، قوة إضاءة وحياة فيما

---

(1) انظر: سياقات هذه الألفاظ في تكون لغة الرواية.

(2) انظر: لوحات هذه البنى ومشاهدها في عموم الرواية.

(3) انظر علي سبيل المثال، توزعات قصة الحرب العراقية الإيرانية، وقصة القاهرة والوفد الإعلامي، وقصة الضابط والموت والقدر، هذا فضلاً عن قصص اخرى جاءت موزعة لأعمال هذه الرواية.

نكتب، فالطائرات والصواريخ وصفارات الإنذار والبطاقة التموينية، والأطفال والشهداء والامهات المشوهات وحالات الحب والشهادة اليومية، أفعالاً وقيماً ينبغي ان تنغرز في ذاكرة الابداع العراقي، إذ ان إفادة المبدع العراقي المحاصر من هذه القيم قد أثرت سجله الحربي الطويل أو أنها أثارت تاريخه البطولي الحافل، وأثبتت صدق انتمائه الثوري لخزين هذه الأمة ووجهها المشرق إزاء حالات التجهيل التي يحاول الأشرار تفعيلها في واقعنا العربي.

حركة السرد، تحليلا وتوصيفا:

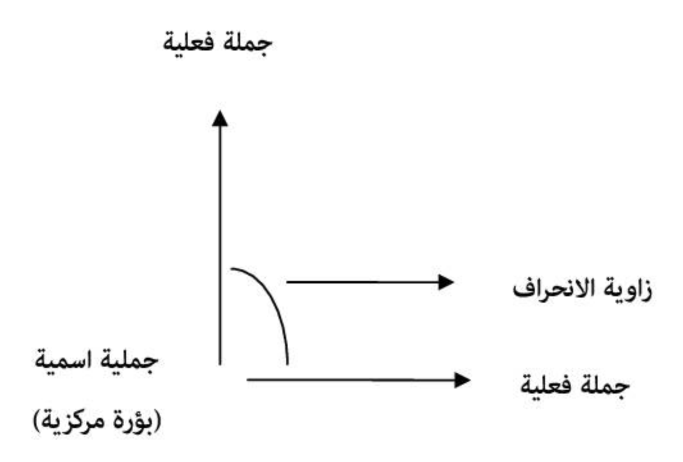
ان اللغة التي التزمها السارد في التعبير عن حركية ونشاط أبطاله، بدت في أبسط توصيفاتها، لغة جامعة لحالات إنسانية شتى.

يطغى منها بين الحين والآخر فعل الحرب بوصفه الوجه الآخر المستديم لواقعة الحصار، لذلك فإن الراوي في هذه الرواية قد استهلك كثيراً مفعول الجملة ذات الكثافة اللغوية، الرائقة إذ أنه غالباً ما كان يرتسم في توصيفاته سمت الجمل الفعلية القصيرة، وهي جملة تمتاز بقدرتها على التعليق والاقتران بين حدثين، الأول يكون مصوراً في قمة فعل الحركة أي في الذروة من فعل التسامي، وهذا الحدث واقعي يصطنعه الحصار يتمظهر به إزاء حالات الاضطهاد والخنوع والظلم، الثاني إنساني إلا أنه أكثر إثارة لمواقع النفس.

يقينا أن استدعاء قوانين الربط بين نصية رسالة الحصار كان متميزاً ليس لقدرته اللغوية على لم جوانب الابداع في صياغة قد تبدو مبتسرة محملة، إلا أنها كانت واعية في الاشتمال على أبعاد ما بعد لغوية صورت على هيئة مرجعيات.

لننظر الى قوله: **قرص الشمس يميل الى الغـروب، وستـشتد عمليـات القـصف الصاروخي والجوي، وعلى أن أذهب الى عملي الذي يشتد مع اشتدادها"** [1]

ان استنهاض قـيم الأداء في هـذا الـنص، ليـشير الى مبـدأ الإطالـة أو التمـدد اللذين أشرنا إليهما بوصفهما قانونين مهمين من قوانين التماسك في سـياق الوحـدة النصية.



فالبنيـة المركزيـة هنـا يحـددها بـؤرة القـصف الـصاروخي والجـوي، الـذي يشكل هياج الحركة في الحـرب، عـلاوة عـلى قـوة في التهيكـل جـاءت مرصـوفة عـلى هيئة قوانين رابطة افقيـة وسـعت مـن جوانـب التركيـب في دلالـة الـسياق. ان هـذه التوسعة في اسـتمداد إمكانـات التكـون في قـانون العطـف ان كانـت قـد أشـارت الى

(1) انظر الرواية، ص62.

مبدأ نصي في التحليل اللغوي، إلا أن هذا الامتداد قد رافقه اقتران في الأداء بين المعاني ودلالات الألفاظ المتقاربة، هذا فضلاً عن سياقات التأليف الأفقية من حذف وذكر وحصر وقصر، وتقديم وتأخير، وغيره مما تتشكل به قوانين التأليف الأفقية في نسق النص المنجز لذلك فان احتفال هذه الرواية بتناوب قوانين التأليف قد حقق عند المتلقي إقبالاً وتسارعاً في تلقي حدث القصة، ومن ثم المشاركة في تفخيم وتنغيم وتعظيم منجزه اللغوي، لننظر الى قوله: **"ان القنابل التي تتساقط على كل مساحة العراق ذكية، إنها ذكية في زيادة حجم التدمير وليس في انتخاب الأهداف بدقة"** [1]

فالسعي الذي أبداه الكاتب في التزام قوة المحول المؤكد (إن)، إن كان قد أفاض على تعبيره التحويل في دلالة الجملة معنى دلالياً بالغاً، إلا أن التفسير الذي أكدته بنية الصلة، جاء ليوضح معمول فعل المكان:

- القنابل التي تتساقط على مساحة العراق ذكية ...

غير أن معنى إرادة الشمول في قوة الأداة (كل) قد أكد بؤرة المكان في سياق تحقق الصورة العرفية المقبولة:

- القنابل التي تتساقط على مساحة العراق كلها ذكية ...

ويظهر أن الكاتب لم يكتفِ بهذا، بل حاول إبراز معنى الاشتمال أكثر من غيره، فمال والحالة هذه الى قانون آخر من قوانين المد الأفقي. فقدم أداة الاشتمال (كل) لتحقق عنده تعبيره كلامية لاحنة:

---

(1) انظر الرواية، ص62.

- القنابل التي تتساقط على مساحة العراق كلها ذكية ...

الى هنا، تكون الجملة معبرة وقد حققت مستوى من الإفصاح لا بأس به، غير أن النظام اللغوي المعهود قد لا يقر تركيبة مثل هذه لاستحالة تقدم المؤكد الاشتمالي على تابعهِ. لذا لجأ الكاتب الى استيلاد جملة جديدة تعد اكثر تطوراً من الجملة السابقة وأكثر تأثيراً إذ أن الحذف الذي أقحمه الكاتب بوصفه قانوناً من قوانين السياق، قد أشر على سياق التعظيم للمبالغة في تصوير فعل الأشرار.

قال: إنها ذكية في زيادة حجم التدمير، وليس في انتخاب الأهداف بدقة التقدير هنا، أنه أراد وليست ذكية في انتخاب الأهداف.

ثم يعود ليفند كل المعنى المثار في إنساق النص السابق. وقد تحقق له ذلك يفصل دلالة (من) ذات الوظيفة الانكارية المنزاحة عن معناها الاستفهامي من قال: إنها ذكية الى معنى النفي: إنها ليست ذكية. ومن مظاهر الاتساع الأخرى التي بدت متفشية في سياق نص جملة الحصار ميل الكاتب الى استنفار بعض البؤر المجازية في ألفاظ ذات دلالات معينة، إن كانت دارجة، إلا انها موحية مركزياً، تسهم بشكل كبير في إثارة أو تحميل التركيب لمعنى أخر أكثر عمقاً وغوراً.

ان المتتبع لبعض الألفاظ الدارجة في تركيبات "ليلى العامرية" سيقع حتماً على لفظة تبدو أكثر اشراقة من غيرها على مستوى صياغة النص وتطور مرسلاته، إنها لفظة: **يُمّة**.

ان المتلقي سيقع على منجز وظيفي مؤسس على هذه اللفظة في احيازها التركيبية لننظر الى قوله: **"وسألتني بقلق: ها (يمة) أين ضربوا ؟ قلت إنهم**

يضربون في كل مكان وفي كل يوم، فلماذا تسألين؟" [1]

يعني أن تحقق المعنى المقصود من دلالة هذه اللفظة قائم على ما يمكن أن يبعث في ذاكرة العرف الشعبي العراقي من إيحاء طافح يأتي ليدلل على عمق جوانب الصلة الروحية بين الأطفال والأمهات، لاسيما في ساعات اشتداد المحنة أو الخوف من زوال عناصر هذه الألفة.

يا أماه ← **يمه** ← **أمي + آه + يا أمي + آه**

لأن زيادة بؤرة التفجع في المنادى، يحقق بعداً في الأداء راسخاً يحاول استبيان معنى الشفقة أو التفجع أو الحسرة الذي يظهره الجذر المقيد اللاحق: آه.

كما أثبتت جملة النفي وشبهها وجودها في لوحات وصور تعبيرات الرواية، جاء فيها المحول "لا" أكثر قدرة على التوسع والانتشار، ولا غرابة في ذلك فإن هذه لأداة قد سيرت في فعل الرواية محولاً معنوياً كبيراً يوجه دالة القصد في الرواية ويؤسسها فالمحول ها قد ولد البؤرة في واقعة الحصار بوصفها وجها عراقياً أقام فكرة الرفض وعبر عنها من ذلك قوله:

"بغداد، ما يريدون منك بعد، لا كهرباء، لا ماء، لا هاتف، لا وقود للسيارات، لا جسور، لا أغذية كافية، ترى، هل يريدون قتل ما في داخل بشرك

---

(1) انظر الرواية، ص65.

من كبرياء[1]

ان إبداء قوة التغيير لهذا المحول "لا" في سياق النص، قد أظهر قدرة الـراوي في تصوير التضاد أو المجابهة بين معنيـين، معنـى النفـي، في مثـابرة الأبطـال وجهـادهم، ومعنى النفي الذي خرج في قانون العراقيين الى تضاد النفي وصـيرورته قـانون خلـق، لكن هذه المرة الى نسخ المعنى السابق، وإزاحته ومحاولة استيلاد بنية جديدة محولة الى التحقيق والثبوت ومن ثم المغايرة.

وجـاء الاسـتفهام بــ "هـل" التـصورية لتؤكـد حكـم الإيجـاب في سـياق الـنص السابق، لأن هل، قد خرجت الى معنى التقرير والتحقيق بدلاً من معنى النفي الـذي يمكن أن يحس في بعض سياقات (هل).

ان تطلب معاني صور الاستفهام المقترن بالنفي كان أسـلوباً مقـصوداً اسـتدعاه المشرع في قانون لغة الأدب المحاصر، سعياً منه الى إبداء المواجهة فعلاً مثـابراً ورفـضاً لا يكون له بديلاً ومتطلباً، لذلك فإن إضافة معـاني بعـض صـور الاسـتفهام في الإنكـار والتعجـب والاسـتبطاء والنفـي والتقريـر وغيرهـا أظهـرت ميـل المفـردة العربيـة الى استنزاف طاقاتها كلهـا لـصالح المـتكلم فـضلاً عـن التهالـك في التـساؤل لإعـلان عـدم شروعية واقعة الحصار وجبريته.

---

(1) انظر الرواية، ص12.

الخاتمة:

رواية (ليلى العامرية) لأمير الحلو قد سجلت واقعاً انسانياً ساخناً ولكنه طارئ ومتغير وتغيره دائما يكون مصحوباً بمتغيرات ثقافية تصدر عن منتجيه فقد ادرك المؤسس لفكرة التلقي في هذه الرواية، ان الوطن، او العراق او بغداد كان بؤرة انطلاق في ذاكرة انسان العراق المحاصر، الذاكرة التي جسدت لغة هذه الانسان في الافادة والتمثل، عليه، اذن، ان ينطلق من بودقة هذا الحصار مارداً خارقاً تخر له محافل الشيطان ويكتسح طفح هيجانهم النفسي المدمر.

ان هذا العمل كان سفراً عراقياً شكل مع الواقع بؤرة مشرقة تنهال منها وعليها تداعيات القص وتتطور، فالواقع كان في هذا العمل، معجزاً للغة الحرب في وجهها الانساني الاخر وجه العراق الطيب الودود.

الفصل السادس

فوضى العلامات

مرثية مالك بن الريب

اختيارا

الفصل السادس

فوضى العلامات

الملخص

يهدف البحث إلى إثارة المكامن الثقافية في صيرورة التواصل بين الشاعر والمتكلم وعبر واقعتين واحدة مؤدلجة تخدم وظيفة محددة غايتها إشعار المتلقي بأن ثمة رسالة قد تستهدفه وأخرى تخترق صمت العلامات لتشكل عالم وعي مختلف يستدرج بؤرة التلقي في القصيدة فمالك بن الريب وهو إذ يحاول تقصي هذه المكامن يلتزم منحى تطبيقيا غايته إبراز مستوى الأداء في مرثية مالك بن الريب لما في هذا النص من قدرة على الصياغة والتحكم بالعوالم الخارقة لأفق المعتاد تجعل الشاعر ينصاع أو ينزوي إلى عالم خفي من المؤثرات النفسية تدفعه لاقتحام بنيات وعي غير مقبولة لا سيما وهو يحاول أن يدخل دائرة شعرية أو صعيدا من المناورة الفكرية والمعرفية قلما سعى غيره إلى الانخراط فيها ليس بسبب من هيبتها الموغلة في التجاوز إنما في تجليها الشعري على نحو مستثار فهو يطرق بابا جديدا في الرثاء، ما نقصده رثاء النفس، إذ إن حسن انسياب الصورة وتداعي الأحداث الشعرية على هذا النحو من السرعة والإثارة يجعل المتلقي لا يدرك وجهة واحدة لتلقيه المزعوم فيذهب إلى تقصي مجاهيل الرغبة في الاحتكام إلى ثقافة لا تؤمن إلا بأقلية فكرية هي وحدها القادرة على توجيهه فكريا ونفسيا، مالك بن الريب في مرثيته أسس لوعي ثقافي مختلف لا يترك لمتلقيه سوى خيار المواجهة النفسية فهناك سلطة فكرية شاملة في تنويع اتساقاتها تكتسح صورة المعقول إلى منقول يفجر كل إمكانات التوقع بحسب منطق جديد لا يهمه شيء سوى الاندماج مع الواقعة في تقبل صوره الشعرية، فضلاً على مقومات نصية وتركيبية أخرى تجعل اللغة بوصفها فناً أدبياً تأتلق في هذه القصيدة وتختلف عما سواها لدى شعراء الفتوح في العصر الأموي.

وقد التمس الباحث لدراسة هذه القصيدة منهجا تحقيقيا هدفه التماس مواطن المغايرة النصية أو الوقوف على البؤر الدلالية المشكلة لموضوعات القصيدة عله يستطيع أن يحدد بدقة كيفيات المواجهة بين الشاعر ومخاطبه، إذ عرضنا للقصيدة في مظانها المختلفة دارسين وموازنين فقد وضعنا للمقارنة قانونا يجمع بين إشكالات المعنى وخروقات الصورة واحتضار الألفاظ وتداعيات النفس في أوج ولادة لقيامة شعرية جميلة وهائلة لكنها مضطربة وعنيفة على حد كبير حتى تبدا لنا أن بالمعقول والمنقول أن ثمة أبيات انتحلها المحبون والأتباع جراء انبهارهم بالفضاء الشعري المتقد لديه بإثارة فكرية وثقافية فضلا عن أنها معرفية باتت تداعب إرهاصات التمثل فهو يقف مبهورا مذهولا إزاء شعرية طافحة بسوداوية عجيبة تخترق خفايا الإحساس لديه ثم اجتهدنا في دراسة هذا النص دراسة لغوية جاءت على مستويين، كان الأول دلالياً عرض لأنماط الاستدلال بين الشاعر والمتلقي في تقصي واقعة العمى الثقافي، ثم جاء الثاني ليعلن عن أنماط الجمل والتراكيب التي سخرها الشاعر لاختلاق سياقات هذا المفهوم في مواجهته لمرثيته الشعرية.

مدخل... ونص:

يعد مالك بن الريب [1] من الشعراء الفرسان الذين كان لهم دورهم المتميز في تاريخ النص الشعري، إذ إن لمرثيته، فضلا على أبيات أخرى

---

(1) وهو مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية ابن حرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم وأمه شهلة بنت سنيح بن الحر بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن. ينظر: خزانة الأدب ولب لباب العرب على شواهد شرح الكافية للشيخ عبد القادر بن عمر البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة د.ت ج 2 ص 210 وذيل الامالي والنوادر لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي دار الفكر د.ت ص 135 والبيان والتبيين للجاحظ تح: عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي القاهرة ط 5 1985 ج 3 ص 37.

قليلة [1] أوردتها الكتب والمظان، قد جعلت منه شاعر يواصل بشعره شغاف القلب ولا سيما مرثيته التي كانت القلادة التي زينت عقد الشعر الرثائي العربي. وقد كان الرثاء فنا شعريا قديما قلما أغفلته دواوين الشعراء وقصائدهم إذ إنه التعبير الإنساني عن القيمة الاسمي، ففيه " التياط بالقلوب ومدخل لطيف إلى النفوس وسلم مختصر إلى الأوهام ومعز شاف وواعظ ناه، ومعقل يأوي إليه المحروب ويسكن إليه المحزون ويتسلى به المهموم " [2]. ولا شك إن الشعراء قد تعددت وسائلهم واختلفت وشائجهم وهم يحاولون اختلاق هذا الفن الشعري. ففيهم من يلتمس الطريق السهل السلس فيبادر القول فيمن رثيه رثاء مباشرا او مع استهلال لا يتجاوز وصف الديار أو البكاء على الأحبة مع توجع يبديه بعض الشعراء على بقايا رماد لأثفية من أثافي صاحبته. فالقصيدة الرثائية عند هؤلاء لابد ان تبتدئ بمقدمة والمقدمة هذه مختلفة فقد تكون " بكاء في الديار أو وقوفا عليها او غزلا بالأحباب وحنينا إليهم او وصفا للطيف الطارق وما يطويه من ارض او تهالكا في السراب او إقبالا نهما على الحياة او توجعا من الشيب وحزنا على شباب ولى او حوارا يرسم الشاعر فيه لنفسه صورة الفتى العربي

---

(1) ينظر: كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان للجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراق، 1982 ص 87 وينظر: أيضا البيان والتبيين للجاحظ ص والكامل لأبي العباس المبرد تح: أبو الفضل محمد إبراهيم وجماعته دار النهضة مصر، الفجالة د.ت. ج 2 ص 104 وديوان الحماسة لأبي تمام الطائي تح: د. عبد المنعم احمد صالح، دار الرشيد للنشر 1980
ص 190 وفيها ينسب بعض هذه الأبيات إلى الفرزدق.

(2) الممتع في علم الشعر وعمله لعبد الكريم النهشلي القيرواني تح: د. منجي ألكعبي، الدار العربية للكتاب ـ ليبياتونس د. ت. ص 373.

الذي يدفع بصدره المحن ويرد غوائل الأيام "[1] فإذا كان مالك في مرثيته قد استطاع ان يجعل لموضوعه في القصيدة قيما أدائية قلما نعثر عليها في القصائد المراثي وإذا كنا أيضا متفقين على أهمية القصيدة بوصفها سجلا حافلا بقيم إنسانية شتى إلا ان القصيدة كما تبدو من خلال مروياتها وما أثيرت حولها من شكوك جعلت الباحث ليحار في التماس أي منها منتجعا فقد اختلفت الروايات في موت مالك بن الريب وفي سبب وفاته.

ذكر صاحب الخزانة، انه توفي في أثناء غزو له لبلاد خراسان بعد ان خرج مع سعيد بن عثمان غازيا إلى ان البغدادي لا يكتفي بهذا بل يدرج لنا روايات أخرى قد لا ترقى إلى مستوى التصديق إذ جاء منها قوله: " وقال بعضهم: بل مات في غزو سعيد، طعن فسقط وهو بآخر رمق، وقال آخرون: بل مات في خان فرثته الجن لما رأت من غربته ووحدته ووضعت الجن الصحيفة التي بها القصيدة تحت رأسه "[2]. وجاء في الأغاني " مرض مالك بن الريب عند قفول سعيد بن عثمان من خراسان وهو في طريقه، فلما اشرف على الموت تخلف معه مرة الكاتب ورجل آخر من قومه من بني تميم، وهما اللذان يقول فيهما:

---

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ظ، 1975 م ص 13

وينظر أيضا: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي د. حسين عطوان، دار المعارف: مصر 1974 م ص 20 ـ 25. وللموازنة: انظر على سبيل المثال، ديوان الحماسة لأبي تمام، باب المراثي ص 221.

(2) خزانة الأدب ج 2 ص 211.

أيـــا صـــاحبي رحـــلي دنـــا المـــوت فـــانزلا		برابيـــــة إنـــــي مقيـــــم لياليـــــا "[1]

ويزيد أبو الفرج قائلا: " ومات في منزله ذلك فدفناه، وقبره هناك معـروف إلى الآن وقال قبل موته قصيدته هذه يرثي بها نفسه [2]. أما صاحب العقد الفريـد فقد ذكر لنا رواية أخرى للنص إذ يقول: "وقال مالك بن الريب يرثي نفسه ويـصف قبره وكان خرج مع سعيد بن عثمان ابن عفان لما ولي خراسان، فلما كان بـبعض الطريق أراد ان يلبس خفه فإذا بأفعى بداخلها، فلما أحس بالموت استلقى عـلى قفاه ثم انشأ " [3].

وذهب اليزيدي إلى أبعد من هذا في أماليه، قال: " حدثني محمد ابـن الحسن الأحوال قال سمعت المدائني يقول رثى مالك بن الريب نفسه بقصيدته هذه قبل موته بسنة "[4] ومهما يكن من أمر فنحن إذا إزاء نص قد شابه كثير مـن الخيـال، ولـيس بنـا كبـير حاجـة لتثبـت هـذا الفهـم او دحـضه إذ إن في مروياتـه وأحداثـه والكيفيات التي سيقت بها، خير دليل على ما ذهبنا إليه، يؤيد هذا ما جاء في كتـاب الأغـاني لأبي فـرج الاصـبهاني: " قـال أبـو عبيـدة: الـذي قالـه ثلاثـة عـشر بيتـاً،

---

(1) الأغاني لأبي فرج الاصبهاني تح: علي السباعي وزملائه إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت لبنان ج 22 ص 300 ـ 301.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلس تح: احمد أمين ورفاقه القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1952. ج3 ص 245.

(4) كتاب الامالي لأبي عبد الله اليزيدي عالم الكتب بيروت، مكتبة المتنبي القاهرة.د.ت. ص 44.

والباقي منحول ولده الناس عليه "[1] فالتلفيق واضح والزيادات قائمة[2] لا محاله شأنها في ذلك شأن كثير من القصائد التي بهر الناس بجمال صنعتها وبهاء رونقها وسلامة تركيبها فراحوا لأجل ذلك ينسجون على منوالها أبياتا لا تكاد تختلف عن أبيات المرثية حزناً وأداء .

ان قصيدة كهذه يمكن ان تكون مصدرا خصباً في دراسة لغة الشعر عموماً والأموي منه على وجه الخصوص نظراً إلى القوة التي أحكمت بنائها والمتانة التي صيغت بها سياقاتها فضلا على كثير من الأجواء النفسية الحزينة و الشائقة التي أحيطت بها القصيدة وأكسبتها جمالاً أخّاذاً يأسر اللب بأحداثه وشخصياته، وبذلك استطاع هذا النص ان يؤكد حقيقة مهمة في تاريخ الفن الشعري تمثلت هذه الحقيقة في تمازج القصة والشعر على نحو فني رائع تمازجاً يثير الاندماج والتفاعل إزاء الخلق الأدبي في كثير من النصوص الشعرية التي حفلت بها دواوين شعرائنا وقصائدهم، فلا بأس إذاً ان " يتم الزواج ـ والاندماج ـ بين الأدب والقصة، وما من ريب في ان هذا شائع الحدوث غير ان هذا الزواج أيضاً شأنه شأن كل زواج كثيراً ما يسيطر فيه طرف على طرف

---

(1) الأغاني لأبي الفرج الاصبهاني ج 22 ص 301.

(2) للوقوف على هذه الزيادات وازن أبيات القصيدة في كل من المظان الآتية: الخزانة للبغدادي ج2 ص 210

وذيل الامالي للقالي ص 35 والأغاني لأبي الفرج الاصبهاني ج22 ص 285 والعقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي ج3 ص 245 وجمهرة أشعار العرب لأبي محمد بن أبي الخطاب القرشي، شرح: علي فاعور ـ دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1986 ص 347 فضلاً على بعض أبياتها التي تناثرها كتب النحو كشواهدعلى مسائل معينة.

[1] ولا شك إننا أيضاً قد نعثر على نص فني رائع يجمع الفنين معاً في أسلوب شائق وأداء محكم، فنكون بهذا قد طردنا بعيداً عن أذهاننا التنافر والتضاد بين الشعر والقصة، هذا الفهم الذي مازال الباحثون يكررونه فهم يرون " ان القصة قد عرفت على نحو ساذج قريب من الحكاية في الشعر العربي القديم ولفتت أنظار الباحثين في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة " [2] ولكننا يمكن ان نقول في هذا النص ـ في الأقل ـ ان القصة قد برزت واضحة بكل معالمها الفنية من حيث الحدث والزمان والمكان فضلاً على سرد توصيفي معبر عنه بلغة براقة فيها ميل شديد إلى الموسيقى، هذه الموسيقى هي التي غالباً ما كانت تثير تلك الأجواء الجنائزية التي سادت مراحل بناء القصيدة حيث سخر الشاعر لهذا البناء من إمكانات وأساليب في التعبير ما لا نجده في أي نص آخر.

معاينة النص

و " أما قصيدة مالك بن الريب فهي ثمانية وخمسون بيتا هي:

1	**ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة**	**بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا**
2	**فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه**	**وليت الغضى ماشي الركاب لياليا**
3	**لقد كان في أهل الغضى لو دنى الفضى**	**مزار ولكن الغضى ليس دانيا**
4	**الم ترني بعت الضلالة بالهدى**	**وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا**

---

(1) بين الفكر والفن: توفيق الحكيم د.ت. ص 301.

(2) القصة في شعر الزهاوي د. فائق مصطفى ن مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك مجلد 8 العدد 1 1990، ص 81.

5 واصبحت في ارض الاعادي بعيد ما — اراني عن ارض الاعادي قاصيا

6 دعاني الهوى من اهل اود وصحبتي — بذي الطبسين فالتفت ورائيا

7 اجبت الهوى لما دعاني بزفرة — تقنعت منها، ان الام، ردائيا

8 اقول وقد حالت قرى الكرد دوننا: — جزى الله عمرا خير ماكان جازيا

9 ان الله يرجعني من الغزو لا أرى — وان قل مالي طالباً ما ورائيا

10 تقول ابنتي لما رأت طول رحلتي: — سفارك هذا تاركي لا اباليا

11 لعمري لئن غالت خراسان هامتي — لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

12 فان انج عن بابي خراسان لا اعد — اليها وان منيتموني الامانيا

13 فلله دري يوم اترك طائعا — بني بأعلى الرقمتين، وماليا

14 ودر الظباء السانحات عشية — يخبرن إني هالك من ورائيا

15 ودر كبيري اللذين كلاهما — علي شفيق ناصح لو نهانيا

16 ودر الرجال الشاهدين تفتكي — بأمري ألا يقصروا من وثاقيا

17 ودر الهوى من حيث يدعو صحابه — ودر لجاجاتي ودر انتهائيا

18 تذكرت من يبكي علي فلم أجد — سوى السيف والرمح الرديني باكيا

19 واشقر محبوك يجر لجامه إلى — الماء لم يترك له الموت ساقيا

20 ولكن بأكناف السمينة نسوة — عزيز عليهن العشية ما بيا

21 صريع على أيدي الرجال بقفرة — يسوون لحدي حيث حم قضائيا

22 ولما تـــراءت عنـــد مـــرو منيتـــي — وخـــل بهـــا جـسمي وحانـــت وفاتـــي

23 أقـــول لأصحـــابي ارفعـــوني فـانـــه — يقـــر بـعـيـنـــي أن سهيـــل بداليـــا

24 فيـــا صـاحبي رحـلي دنـــا المـوت فانـــزلا — برابيـــة، إنـــي مقيـــم لياليـــا

25 أقـــيما علـــي اليـــوم أو بعـــض ليلـــة — ولا تعجلانـــي، قـــد تبيـــن شانيـــا

26 وقومـــا إذا مـــا استـــل روحـــي، فهيئـــا — لي الـــسدر والأكفـــان عنـــد فنائيـــا

27 وخطـــا بأطـــراف الأســـنة مـضجعي — وردا علـــى عينـــي فـــضل ردائيـــا

28 لا تحـــسداني بـــارك اللـــه فيكمـــا — مـــن الأرض ذات العـــرض أن توســـعا ليـــا

29 خـــذا فـــي فجـــر إنـــي ببـــردي إليكمـــا — فقـــد كنـــت قبـــل اليـــوم صعبـــا قياديـــا

30 وقـــد كنـــت عطافـــا إذا الخيـــل أدبـــرت — سريعـــا إلى الهيجـــا إلـــى مـــن دعائيـــا

31 وقـــد كنـــت صبارا عـــلى القـــرن في الـوغـــى — وعـــن شتمـــي ابـــن العـــم والجـــار وانيـــا

32 فطـــورا تـــرانـــي فـــي ظـــلال ونعـمـــة — ويومـــا ترانـــي والعتـــاق ركابيـــا

33 ويومـــا ترانـــي فـــي رحـــى مـستـديـرة — يخـــرق أطـــراف الرمـــاح ثيابيـــا

34 وقومـــا علـــى بئـــر الـسـمـيـنـة اسمعـــا — بهـــا الغـــر والبيـــض الحـــسان الرواثيـــا

35 بأنكمـــا خلفتمانـــي بقفـــرة — تهيـــل علـــي الريـــح فيهمـــا الـسوافيـــا

36 ولا تنـــسيا عهـــدي خليلـــي بعـدمـــا — تقطـــع أوصالـــي وتبلـــى عظاميـــا

37 ولـــن يعـــدم الوالـــون بثـــا ً يـصيبهـم — ولـــن يعـــدم المـيـراث منـــي المواليـــا

38 يـقـولـــون: لا تبعـــد وهـــم يدفنـونني — وأيـــن مكـــان البعـــد إلا مكانيـــا

39 غداة غد يا لهف نفسي على غد ... إذا ادلجوا علي وأصبحت ثاويا

40 وأصبح مالي من طريف وتالد ... لغيري وكان المال بالأمس ماليا

41 فيا ليت شعري هل تغيرت الرحى ... رحى المثل أو أمست يفلح كما هيا

42 إذ الحي حلوها جميعا، وانزلوا بها ... بقرا حم العيون سواجيا

43 رعين وقد كان الظلام يجنها ... يسفن الخزامى مرة والاقاحيا

44 وهل اترك العيسى العبالى بالضحى ... بركبانها تعلو المتان الديافيا

45 إذا عصب الركبان بين عنيزة ... وبولان عاجوا المبقيات النواجيا

46 فياليت شعري هل بكت أم مالك ... كما كنت لو عالوا بنعيك باكيا

47 إذا مت فاعتادي القبور فسلمي ... على الرمس أسقيت السحاب الغواديا

48 على جدث قد جرت الريح فوقه ... ترابا كسحق المرنباني هابيا

49 رهينة أحجار وترب تضمنت ... قراراتها مني العظام البواليا

50 فيا صاحبي إما عرضت بلغن ... بني مازن والريب أن لا تلاقيا

51 وعطل قلوصي في الركاب فإنها ... ستفلق أكبادا وتبكي بواكيا

52 وأبصرت نار المازنيات موهنا ... بعلياء يثنى دونها الطرف وانيا

53 بعودي النجوج أضاء وقودها ... مها في ظلال السدر حورا جوازيا

54 بعيد غريب الدار ثاوٍ بقفرة ... يد الدهر معروفا بان لا تدانيا

55 اقلب طرفي حول رحلي فلا ... أرى به من عيون المؤنسات مراعيا

56	وبالــرمل منــا نــسوة لــو شهـدنـنـي	بكـــين وفديـــن الطبيـــب المداويـــا
57	ومـا كـان عهــد الرمـــل عـــندي وأهلـــه	ذميمـــاً ولا ودعـــت بالرمـــل قاليـــا
58	فمنهـــن أمــــي وابنـاتهـــا وخالتـــي	وباكيـــة أخـــرى تهيـــج البواكيـــا

مورفولوجيا النص:

1 ـ المستوى الدلالي: ان العمل الشعري الذي يسعى إلى تصوير المشاعر والانفعالات تصويراً حاداً ودقيقاً وفق الرابط النفسي بين الداخل والخارج، وبين الحدث والشكل وبين الزمان والمكان، لا يسعه إلا إن يستجلب من أجواء القصة كثيرا من آفاقها الرحبة. إذ أن القصة بفعل التزامها نمطاً تركيبياً معيناً تعتمد أساساً الحدث أولاً والذروة ثانياً. ثم يأتي التلاشي في مرحلة الانتهاء الفعلي، نقول ان القصة توفر للخطاب الشعري مجالاً رحباً للتحرك والإثارة والتشويق فالنص الذي أثاره مالك بن الريب خلال مراحل تركب بنائه لا يمكن تحليله إلا من خلال الاعتماد على مراحل دلالية انساق وراءها الحدث ـ بوصفه مكوناً تركيبياً ـ وتطور على وفق سياقات تعبيرية، تشعر الباحث أو المتفحص إن في هذا النص محاور للتطور البنائي النفسي قد استجاب له النص وسار عليه.

محاور التطور الدلالي:

1 ـ **المحور الأول:** وفيه محاولة لترسيم الحدود الأولى لقصة الموت التي صنعها الشاعر فهو يسعى إلى ربط الماضي بالحاضر الزائل (أبيتن) بدلالاتها المستوفرة في ذهن الراوي، إذ إن الصور غير متحققة يقيناً بقرينة (ليت) المندمجة في سياق استفهامي يثير التساؤل المتهالك الذي قد يخرج إلى الرجاء

أو التوسل:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

ويبدو ان في هذا ولعاً شديداً من الشاعر يبديه إزاء المكان بوصفه متمثلاً دلاليا، هذا الولع قد خرج في أكثر من موضع له إلى الوله الذي يصاحبه التحسر لفقدان الأهل والصحاب، فلفظة (الغضى) التي لم يجد الشاعر ما يسد به كلفه الذي استبد به وشغف قلبه سوى ترداد لفظة (الغضى) في هذا المحور وحده ست مرات.

المحور الثاني: كان الحوار فيه خارجيا بدلالة القيمة التعبيرية في الضمير المخاطب، ويبدو ان هذا الحوار أيضاً كان داخلياً لفقدانه طرف الحوار الثاني مما يستدل على ان الشاعر كان يخاطب نفسه:

الم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

المحور الثالث: هنا جاء الحدث مسروداً سرداً عادياً، هذا السرد يتفاعل مع المكان في أكثر من موضع: اود، الطبسين، قرى الكرد، خراسان، الرقمتين، ينتهي هذا المحور في قوله:

فان انج عن بابي خراسان لا اعد اليها وان منيتموني الامانيا

المحور الرابع: فيه عودة إلى الحوار الداخلي، هذا الحوار الذي بدا فيه ميل شديد إلى تقريع النفس، وعدم الشعور بالاقتناع التام إزاء ما يحدث / مع تعجب ظاهر يبرزه السياق وتصطنعه العبارة التعجبية في تركيب (لله دري):

فلله دري يوم اترك طائعا بني بأعلى الرقمتين، وماليا

المحور الخامس: كان فصلا رائعاً من المأساة لكن الغالب فيه تلك الدلالة التعبيرية للفعل المقترن بزمن خاص يبديه النص في أعلى مستويات أدائية مستقبلاً خالصاً في دلالته للرجاء، إذ انه خارج من الحاضر بوصفه امراً غير واقع:

أقـــول لأصحـــابي ارفعـــوني فانـــه　　　يقـــر بعينـــي أن سهيـــل بداليـــا

والزمن بوصفه قيمة دلالية قد تضافر مع المكونات المباشرة لهيئة التركيب الذي جاء ترجيا في صورته اللغوية ابتداءً بقوله:

فيـا صـاحبي رحـلي دنـا المـوت فانـزلا　　　برابيـــة، إنـــي مقيـــم لياليـــا

وانتهاء بمرحلة التلاشي النفسي الذي صوره الشاعر على هيئة الحاضر الخائر إزاء الماضي الممتلئ هيبة:

خـذا فـي فجـر إنـي ببـردي إليكمـا　　　فقـد كنـت قبـل اليـوم صعبـا قياديـا

المحور السادس: يعود الشاعر فيه إلى الماضي من خلال الاسترجاع السريع لصوره البهية، بالاعتماد على الصيغ الإفرادية ذات القوة الصوتية الرنانة التي غالبا ما كانت تثير لدى الشعراء الفرسان ميزة تفوق يتحسسها الفارس الشجاع دون غيره.

إذ إن " القوة صفة نفسية تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب ان نفسه متأثراً منفعلاً "[1] كما ان التكرار المؤثر لبعض ايقاعات الصيغ قد زاد على النص الشعري صورا للعمى الثقافي باذخة اقترنت بالدلالة الصوتية لبعض

---

(1) الأسلوب حمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، 1966، ص 194.

المحولات اللسانية مما ولد لدى المتلقي شعورا بالاستفزاز إذا ما قارب أو حاول الاقتراب من صورته الشعرية الموغلة في الأنوية ومن ثم إبعادها عن أجواء الضعف والخور التي أحسها القارئ في المحور الخامس نحو قوله:

وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت سريعا إلى الهيجا إلى من دعائيا

وقد كنت صبارا على القرن في الوغى وعن شتمي ابن العم والجار وانيا

فطورا تراني في ظلال ونعمة ويوما تراني والعتاق ركابيا

ويوما تراني في رحى مستديرة يخرق أطراف الرماح ثيابيا

المحور السابع: فيه استئناف جديد لنوع من الحوار بدا عليه انه فاقد لكثير من سماته الشكلية فهو ليس بالشكل الذي يمكن أن ندعي انه حوار خارجي.إذ إن هذا الحوار ينبغي أن يحقق مستوى من العلاقة التخاطبية بين المتكلمين، وهو أيضاً ليس حواراً داخليا لتضافر عدد من القرائن السياقية والحالية التي تهيئ الوجود الفعلي لشخصية المتكلم.

فالشاعر ومن خلال تصويره المؤثر لبعض ملامح الحدث في الأيام أو ربما الساعات التي شهدت عملية الدفن والتلحيد، اخلص آلته السردية في تتابع مظان النفس بحثا عن إثارة مغيبة تظهرها، قوة الانتقالة في الضمائر وجهاتها:

أنت، أنتما....

ولا تنسيا عهدي خليلي بعدما تقطع أوصالي وتبلى عظاميا

هو، هم....

يقولون: لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلا مكانيا

غــداة غــد يــا لهــف نفــسي علــى غــد إذا ادلـــجوا علـــي وأصبحـــت ثاويـــا

المحور الثامن: فيه بناء قصصي يرشحه النص كي يكون حدث الذروة أوصلت بالقصة إلى ذروة شعرية مشتهاة بدلالات التمني المقترنة بالتعجب في " يا ليت شعري " المتكررة دوما وهي صورة تأليفية هشة توحي بمزيد من الانفعال المفتعل، فضلا عن أن النص قد استعان بعدد من المتواليات التعبيرية اسهمت بشكل كبير في إغناء حدث القص فكريا ونفسيا، هذه المتوايات تكون نواة لتراكيب اسمية أو فعلية اعم، واشمل، فهي قد صورت أجواء من السوداوية القاتمة بفعل تراكم الصور الحزينة التي سخرت لها أساليب تعبيرية شتى جاءت على سياقها أو تحملت دلالات أخرى رشحها لها سياق أخر، كالتمني المندرج في سياق الاستفهام أو الشرط أو النداء أو غيرها من أساليب العربية، نحو قوله:

فياليـــت شعـــري هـــل بكـــت أم مالـــك كمـــا كنـــت لـــو عـــالوا بنعيـــك باكيـــا

التي حاولت أن تعطي القصيدة إيقاعا متناغما مع الفكر العام أو الحدث الذي صوره الشاعر لكن القمة في روعة هذا التفكير التصويري هي إن الشاعر يبدو وكأنه فاقد لزمام أمور كثيرة أوصلته إلى مرحلة التلاشي، هذا الانتهاء الذي لم يكن عاديا:

بعيـــد غريـــب الـــدار ثـــاوٍ بقفـــرة يـــد الدهـــر معروفـــا بـــان لا تدانيـــا

2- المستوى التركيبي:

حفلت مرثية مالك بن الريب كثيرا بالأنماط التركيبية ذات الدلالات النفسية المضطربة، وقد حققت هذه التراكيب مساحة مهمة على مستوى عموم

النص إذ إن لجوء الشاعر إلى أساليب التعبير (الخبرية + الإنشائية) قد أعطى للنص بعدا بيانيا متميزا، رشحه لان يكون نصا مهما على مستوى تحليل حركية الخطاب.

أنماط المستوى التركيبي:

أولا: الجمل الصغرى:

وهي الجمل التي تصلح أن تكون نواة لجملة اسمية أو فعلية وقد توزعت أنماط هذه الجمل على النحو الآتي:

1 ـ الجملة الفعلية [1]: اكتسبت الجملة الفعلية في مرثية مالك بن الريب وجودا متميزا، وقد جاء انتشارها على وفق الأنماط الآتية:

1، 1 ـ فعل / ماضي + فاعل مستتر ظاهر + متعلق:

ورد هذا النمط في المرثية قليلا منه قوله:

دعاني الهوى من أهل أود وصحبتي　　　بذي الطبسين فالتفت ورائيا [2]

1، 2ـ فعل / ماض ناقص + اسمه + خبره / مفرد، شبه جملة، جملة نحو قوله:

---

(1) ورد الفعل الماضي في المرثية (63) مرة على حين جاء الفعل المضارع (43) مرة وانتشر المستقبل على

مساحة ضئيلة، إذا كان حجم انتشاره (14) مرة، وفي هذا إشارة مهمة إلى تهالك الشاعر وتشبثه بالماضي.

(2) وينظر أيضاً الأبيات: 84، 49.

وقــد كنــت صــبارا عــلى القــرن في الــوغى وعــن شــتمي ابــن العــم والجــار وانيــا [1]

1، 3 ـ فعل / ماض ناقص + خبره / مفـرد، شـبه جملـة، جملـة + اسـمه نحـو قوله:

لقــد كــان في أهــل الغــضى لــو دنى الغــضى مــزار ولكــن الغــضى لــيس دانيــا

1، 4ـ ما + فعل / ماض ناقص + اسمه + خبره

وقد جاء الفعل الناقص في هذا النمط، خالصا لدلالته الزمنية نحو قوله:

ومــا كــان عهــد الرمــل عنــدي وأهلــه ذميمــاً ولا ودعــت بالرمــل قاليــا

1، 5 ـ فعل / مضارع مثبت + فاعل + متعلق نحو قوله:

اقلــب طــرفي حــول رحــلي فــلا أرى بــه مــن عيــون المؤنــسات مراعيــا [2]

1، 6ـ أداة / نهي، نفي + فعل / مضارع + فاعل + متعلق

جاء هذا النمط في قوله:

لا تحــسداني بــارك اللــه فيكمــا مــن الأرض ذات العــرض أن توســعا ليــا [3]

وفي النفي نحو قوله:

ولــن يعــدم الوالــون بثــاً يــصيبهم ولــن يعــدم الميــراث منــي المــواليا

---

(1) وينظر أيضاً البيت 5.

(2) وينظر أيضاً الأبيات 8، 18.

(3) وينظر أيضاً البيت 36.

1، 7ـ فعل/ أمر + فاعل / مفرد، مثنى + متعلق نحو قوله:

وقوما على بئر السمينة اسمعا بها   الغر والبيض الحسان الرواثيا [1]

وفي المفرد نحو قوله:

وعطل فلوصي في الركاب فإنها   ستفلق أكبادا وتبكي بواكيا

2 ـ **الجملة الاسمية** [2]: انتشرت الجملة الاسمية في المرثية أيضاً، حيث توزعت أنماطها على النحو الآتي:

2، 1ـ مبتدأ/ محذوف + خبر / مفرد، شبه جملة، جملة جاء هذا النمط في القصيدة، وعليه قوله:

صريع على أيدي الرجال بقفرة   يسوون لحدي حيث حم قضائيا [3]

2، 2ـ خبر / مفرد، شبه جملة، جملة + مبتدأ نحو قوله:

وبالرمل منا نسوة لو شهدنني   بكين وفدين الطبيب المداويا

2، 3ـ حرف / مشبه بالفعل + اسمه + خبره وقع هذا النمط في قوله:

---

(1) وينظر أيضاً البيت 27.

(2) وهي الجملة التي صدرها اسم صريح مرفوع أو مؤول في محل رفع أو هي التي صدرها حرف مشبه بالفعل، ينظر: في التحليل اللغوي د. خليل حمد عمايرة، مكتبة المنار، الأردن 1987 م ص 42 وللموازنة ينظر: همع الهوامع للسيوطي تح: عبد العال مكرم.دار البحوث العلمية الكويت 1975 م ج80/1 ومغني اللبيب: تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج2 / 376.

(3) وينظر أيضاً الأبيات 3، 49، 58.

لقـد كـان في أهـل الغـضى لـو دنى الغـضى مـــزار ولكـــن الغـــضى لـــيس دانيـــا[1]

وقد يخفف هذا الحرف نحو قوله:

أقـــول لأصحابـــي ارفعـــوني فانـــه يقـــر بعينـــي أن سهيـــل بداليـــا

2، 4 ـ حرف / مشبه بالفعل + خبره + اسمه / مؤخر

وربما كان الحرف فاقداً لدلالة الوظيفة خارجاً إلى الاستدراك، نحو قوله:

ولكـــن بأكنـــاف الـــسمينة نـــسوة عزيـــز عليهـــن العـــشية مـــا بيـــا

ثانيا الجمل الكبرى:

وهي الجمل التي تحققها أساليب التعبير المختلفة، و " تقوم الجملة المركبة على جملة بسيطة أو على سياق متتابع من الجمل البسيطة "[2] بوصفها مكونا أدائياً من مكونات التركيب وقد غني النص الرثائي في قصيدة مالك بن الريب بأنماط شتى من هذه الجمل، واشتمل على أساليب مهمة في مستوى الأداء اللساني:

1ــ الـشرط: اهـتم الـشاعر في مرثيتـه بجملـة الـشرط كثـيراً فقـد جـاءت تراكيبهـا متفقـة مـع الـسياق العـرفي لجملـة الـشرط أحيانـاً أو خارجـة عنـه في أنمـاط

---

(1) وينظر: أيضاً البيت: 35.

(2) نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث د.ت. نهاد الموسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص 56 ولموازنة ينظر: الكتاب لسيبويه تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت ج1ص23 ـ 24 والمغني لابن هشام الأنصاري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج2 ص 419 ـ 421.

أخرى يستجلبها الإخلاص للمعنى أو التعبير الدقيق عن الفكرة الـشعرية. ومـن أهم أنماط هذه الجملة على مستوى التحليل هي:

1، 1ـ أداة شرط + جملة الشرط / اسـمية، فعليـة + جملـة الجـواب / اسـمية، فعلية + أداة ربط + جملة / اسمية فعلية، نحو قوله:

إذا مــت فاعتــادي القبــور فــسلمي عــلى الــرمس أسقيــت الــسحاب الغواديــا [1]

وربما رافق النداء الجملة الشرطية في هذا النمط:

فيــا صــاحبي إمــا عرضــت بلغــن بنــــي مـــازن والريـــب أن لا تلاقيـــا [2]

1، 2 ـ أداة شرط + جملة الشرط / اسـمية، فعليـة + جملـة الجـواب / جملـة شرطية نحو قوله:

إن اللــــه يرجعنــــي مــــن الغـــزو لا وان قـــل مالـــي طالبـــاً مـــا ورائيـــا [3]

1، 3 ـ جملة الجواب / اسمية، فعلية + أداة شرط + جملـة الـشرط / اسـمية، فعلية ومنه قوله:

وقومـــا إذا مـــا اســـتل روحـــي، فهيئـــا لي الـــسدر والأكفـــان عنـــد فنائيـــا [4]

وربما جاءت جملة الجواب في هذا النمط مندرجة في سياق تركيبي آخر، نحـو قوله في القسم:

---

(1) وينظر أيضاً الأبيات 32، 39، 45.

(2) ينظر البيت: 24

(3) وينظر أيضاً البيت 12، 45.

(4) ينظر الأبيات: 3، 7، 10، 30.

لعمـــري لئـــن غالـــت خراســـان هامتـــي لقـــد كنـــت عـــن بابـــي خـــراسان نائيـــا

1، 4 ـ أداة شرط + جملة الشرط / اسمية، فعلية + جملة الجواب / محذوفـة يظهرها السياق التركيبي اللاحق. وفي هذا إشارة إلى فقدان الوحدة الموضـوعية للـنص في البيت الواحد، مما يستلزم سياقاً آخر يعد مكملاً تركيبيـاً للبنـاء الـشرطي [1] وقـد ورد هذا النمط في قوله:

ولمـــا تـــراءت عنـــد مـــرو منيتـــي وخـــل بهـــا جـــسمي وحانـــت وفاتـــيا

أقـــــول لأصحـــــابي ارفعـــــوني فـانـــــه يقـــر بعينـــــي أن سهيـــل بـداليـــا

2ـ التمني: واللفظ الموضوع له (ليت) و (لا يشترط في التمني الإمكـان، تقـول: ليـت زيداً يجيء، وليت الشباب يعود) [2] ومعلـوم (إن التمنـي يكـون في مـا يتعـسر مطلبه ولا يتوقع حصوله عاجلاً، بـل قـد لا يتوقـع حـصوله أبـداً)[3]. أمـا أنمـاط جملة التمني في نص المرثية فقد جاءت على النحو الآتي:

2، 1ـ ليت + اسمها + خبرها / مفرد، شبه جملة، جملة.

ومنه قوله في المرثية:

فليـت الغـضى لـم يقطـع الركـب عرضـه وليـــت الغـــضى مـــاشي الركـــاب لياليـــا

---

(1) وجملة الشرط تستحق أن تعـد قـسماً قائمـاً بذاتـه بـين الجمـل لان في طبيعـة صيغتها وفي أداء معناها ما يميزها عن جملتي الخبر والإنشاء وعن الجملتين الاسمية والفعليـة كـذلك ينظـر: نحـو المعاني: د. احمد عبد الستار الجواري. مطبعة المجمع السلمي العراقي، 1987 م. ص 115.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القز ويني، مكتبة المثنى بغداد ج1 ص 131.

(3) نحو المعاني د. احمد عبد الستار الجواري ص 148.

كما ثبت بالاستقراء إن التمني قد يحصل أيضاً في (ليت) المندرجة في سياق (ليت شعري) بوصفه نمطا أدائياً، وليت شعري بمعنى (ليت علمي والمعنى ليتني اشعر، فاشعر هو الخبر وناب شعري الذي هو المصدر عن اشعر، ونابت الياء في شعري عن اسم ليت الذي في قولك ليتني)[1] ، وقيل " إن الجملة بعد شعري في موضع الخبر "[2]، ويذهب النحويون إلى أن همزة الاستفهام إذا دخلت على (لا) في سياق جملة تركيبية دلت على التمني، نحو قولنا (إلا غلام لي) الإماء بارداً [3]، أما إذا دخلت الهمزة و (لا) على سياق ليت شعري، فقد دلت على التمني أيضاً ومنه النمط الآتي:

2، 2ـ همزة الاستفهام + لا + ليت شعري + خبرها / مفرد جملة.

وقد جاء الخبر في هذا النمط جملة استفهامية نحو قوله:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة   بجنب الفضى أزجي القلاص النواجيا

ومن أنماط جملة التمني أيضاً دخول أداة النداء على جملة (ليت شعري)، نحو قول مالك:

فياليت شعري هل بكت أم مالك   كما كنت لو عالوا بنعيك باكيا [4]

3 ـ الاستفهام: وهو " استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فان كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين

---

(1) شرح المفصل لابن يعيش، إدارة الطباعة المنيرية ـ مصر.د.ت. ج1 ص 105 وينظر أيضاً الممتع في علم الشعر وعمله، عبد الكريم النهشلي ص 24.

(2) شرح المفصل لابن يعيش ج1 ص 105.

(3) همع الهوامع للسيوطي تصحيح محمد النعساني دار المعرفة بيروت، لبنان ج1 ص 147.

(4) وينظر أيضاً البيت: 41.

أولا وقوعها فحصولها هو التصديق وإلا فهو التصور "[1]، وقد توزعت أنماط جملة الاستفهام في المرثية على النحو الآتي:

3، 1ـ أداة استفهام + المستفهم عنه / مفرد، شبه جملة، جملة.

وعليه قول مالك في (هل):

وهــل اتــرك العيــسى العبــالى بالــضحى بركبانهــا تعلــو المتــان الديافيــا[2]

3، 2 ـ أداة الاستفهام + أداة نفي + جملة / اسمية، فعلية نحو قوله:

الــم ترنــي بعــت الــضلالة بالهــدى وأصــبحت في جــيش ابــن عفــان غازيــا

وهو استفهام قد خرج في غالب أمره إلى التقرير إذ إن " ألف الاستفهام إذا اتصل بحرف النفي تقرر به فيما كان واجباً واقعاً "[3].

والمقصود به " تقرير المخاطب بما تعلمه من مضمون الحكم "[4] وتأكده عن طريق تحقيق الصورة الكائنة في الذهن وإثباتها على مستوى الواقع المعلوم.

4 ـ **التعجب:** ظهر التعجب في هذا النص سماعياً[5]، وتركيبه (لله دري)[6]،

---

(1) التعريفات للسيد الشريف الجرجاني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.د.ت. ص 18.

(2) ينظر أيضاً البيت 38.

(3) دلالات التراكيب د. محمد أبو موسى مكتبة وهبة، القاهرة 1979 ط1 ص 247.

(4) المصدر نفسه والصفحة نفسها، وللموازنة ينظر الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي تح: د. طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1975 ص 98 ـ 99.

5) إذ إن التعجب القياسي عند النحاة (ما افعله، افعل به).

6) وله عبارات أخرى نحو " كيف تكفرون بالله وكنت أمواتا فأحياكم " البقرة / 28 وسبحان الله إن المؤمن لا ينحس، ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك تح: محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة 1967، مصر ط5 ج3 ص 23.

ويبدو إن التعجب فيه كان متأنياً من دلالة (اللام) الدخلة على المتعجب منه، وهذه اللام عند النحاة واللغويين " لام تعجب، كقوله لله دره، ويقال للعجب، معناه ياقوم تعالوا إلى العجب " [1] ويكمن استخلاص تركيب التعجب وفقاً لهذا التحليل على النمط الآتي:

4، 1ـ لام التعجب + لله دري + المتعجب منه / مفرد، شبه جملة، جملة

نحو قول مالك:

فلله دري يوم اترك طائعا بني بأعلى الرقمتين، وماليا

وقد تحذف لام التعجب بدلالة السياق وميلاً للتأكيد الذي يبديه هذا النمط مترافقاً مع التكرار وهو من سنن العرب إذ إن في إظهاره عناية بالأمر، نحو قوله في المرثية:

ودر الظباء السانحات عشية يخبرن إني هالك من ورائيا

ودر كبيري اللذين كلاهما على شفيق ناصح لو نهانيا

ودر الهوى من حيث يدعو صحابه ودر لجاجاتي ودر انتهائيا

1) فقه اللغة وإسرار العربية لأبي منصور الثعالبي، مكتبة الحياة، بيروت، ص 230.

الخاتمة

خرج البحث بجملة أمور استطاعت أن تعطي لهذه القصيدة فضل مزية، لما توافر عليها من قيم وظيفية تمثل تقادما معرفيا يندرج في الاستدلال على قواعد تشكل الخطاب الشعري وأحياز التقابل الوجداني بين المتكلم والمخاطب، سواء أكان في الفكرة الشعرية أم مستوى الأداء، فقد خلص البحث إلى إن في القصيدة ثمة إشكالات تركيبية وتاريخية، تمثلت هذه الإشكالات في الكيفيات التي سيقت بها أبياتها والروايات التي حبكت لموت مالك بن الريب، فضلاً على عدم اتفاق هذه المصادر في عدد الأبيات وصياغتها، كما اقر البحث إن في القصيدة أبياتا ولدها المحدثون المأخوذون بعمى ثقافي مستفحل لما رأوا فيها من جمال الصنعة وحسن الأداء أغراهم في انتحال أبيات أخرى وضمها إلى القصيدة الأم، أما في الدراسة اللغوية، فقد قام البحث على دراسة مستوى الأداء الدلالي للحدث الشعري من خلال اعتماد مراحل للتطور افترضها منهج التعبير عن فكرة الاندماج بين الشعر والقصة، هذا الاندماج هو الذي أثار القوة الأدائية في نص ابن الريب، وبذلك استطاع البحث أن يؤكد حقيقة مهمة تمثلت هذه الحقيقة في إمكانية توافر نص شعري يعتمد القصة مرتكزاً ولاسيما في الاعصر الأولى لولادة الفن الشعري، أما على المستوى التركيبي فقد حفل النص بجملة من الأساليب التعبيرية بوصفها أنماطاً تركيبية لجمل صغرى أو تحويلات لأنماط كبرى، قد منحت النص بعداً أدائياً متميزاً إذ أن الباحث ليتعجب في كيفية اندماج كثير من هذه الأساليب اندماجاً يثير تساؤلات كثيرة عن البناء التركيبي للغة الشعر ومستواها الثقافي في هذه القصيدة.

المصادر والمراجع

- الأسلوب ـ احمد الشايب ـ مكتبة النهضة المصرية 1961 م.
- الأغاني لأبي الفرج الاصبهاني، تح علي الساعي وجماعته، مؤسسة جمال للطباعة والنشر،
- أقول الحرف وأعني أصابعي، أديب كمال الدين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011 م
- الامالي لأبي عبد الله اليزيدي، عالم الكتب، بيروت مكتبة المثنى القاهرة د.ت.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك تح: محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة، مصر، 1967 م
- الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني مكتبة المثنى، بغداد.د.ت.
- البرصان والعرجان والعميان والحولان، تح عبد السلام محمد هارون دار الرشيد للنشر، العراق 1982م.
- البنيوية وعلم الإشارة، تمرنس هوكز، ترجمة، مجيد الماشطة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1989 م
- بيان الفكر والفن، توفيق الحكيم. د.ت.
- البيان والتبيين للجاحظ.تح: عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 1985 م.

- التعريفات للسيد الشريف الجرجاني ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.د.ت.
- جمهرة أشعار العرب لأبي محمد بن أبي الخطاب القرشي شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1986م.
- الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي.تح: طه محسن مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل 1975 م.
- الحكاية الشعبية، للدكتور عبد الحميد يونس، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، والهيئة العامة للكتاب، القاهرة. د.ت.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب عبد القاهر البغدادي تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة.د.ت.
- دلالات التراكيب د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة 1979 م.
- ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين، وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر 1982 م
- ذيل الأمالي النوادر لأبي علي القالي، دار الفكر.د.ت.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية ـ وهب روحيه، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط1، 1975 م
- رواية ليلى العامرية، لأمير الحلو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000م،

- شرح المفصل لابن يعيش، إدارة الطباعة المنيرية. مصر د.ت.
- شعراء أمويون دراسة وتحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل 1978 م.
- طبيعة الإشارة اللغوية عند سوسير في كتابه: علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، سلسلة دار آفاق عربية ط1 1985 م
- العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي تح: احمد أمين جماعته، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1952م.
- علم اللغة العام، دوسوسير، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1985 م
- فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي، مكتبة الحياة بيروت د.ت.
- القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر وآن ريبول، ترجمة: مجموعة من الباحثين، تونس، دار سيناترا، 2010 م
- القصة القصيرة، للدكتور سيد حامد النساج، دار المعارف القاهرة، د. ت، ص 14.
- القصة في شعر الزهاوي د. فائق مصطفى احمد ـ مجلة أبحاث اليرموك جامعة اليرموك مجلد 3 العدد 1 1990 م.
- قصيدة (الحذاء)، ديوان تراجيديا الإنسانية، نجيب سرور، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1967م،
- الكتاب لسيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب بيروت، د.ت.

- اللسان العربي واشكالية التلقي، حافظ اسماعيل عليوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007 م

- اللسانيات وتحليل الخطاب، د. رابح بو حوش، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب، عمان، الأردن، ط1، 2007 م

- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، د.نعمان بو قرة، دار جدارا، عمان، الأردن، ط1، 2009 م

- المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ماري نوال غاري، ترجمة: عبد القادر الشيباني، الجزائر، ط1، 2007 م،

- مغني اللبيب لابن هشام، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان د.ت.

- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي د. حسن عطوان دار المعارف مصر، 1974 م.

- الممتع في علم الشعر وعمله لعبد الكريم النهشلي القيرواني، تح: د. منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس.د.ت.

- نحو المعاني د. احمد عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1987 م.

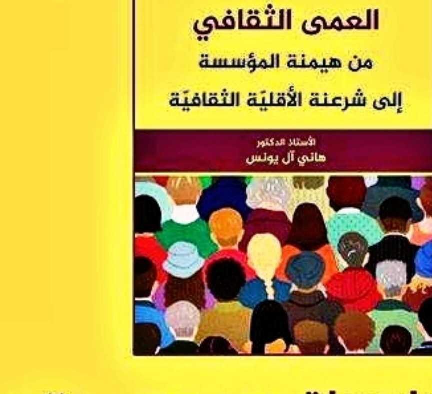
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: د. جابر عصفور ن دار قباء، القاهرة، 1988 م

- النظرية اللغوية العربية الحديثة، د. جعفر دك الباب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996 م

- نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث.د. نهاد الموسى المؤسسة العربية للدراسات والنشر.د.ت.
- همع الهوامع للسيوطي ـ تصحيح: محمد بدر النعساني، دار المعرفة بيروت لبنان.
- همع الهوامع للسيوطي، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت 1975 م.

العمى الثقافي

أ. د. هاني آل يونس










دار دجلة ناشرون وموزعون
عمّان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 96264647550+ خلوي: 962795265767+
ص ب: 712773 عمان 11171 الأردن
E-mail: dardjlah@yahoo.com
www.dardjlah.com

محمد خضير